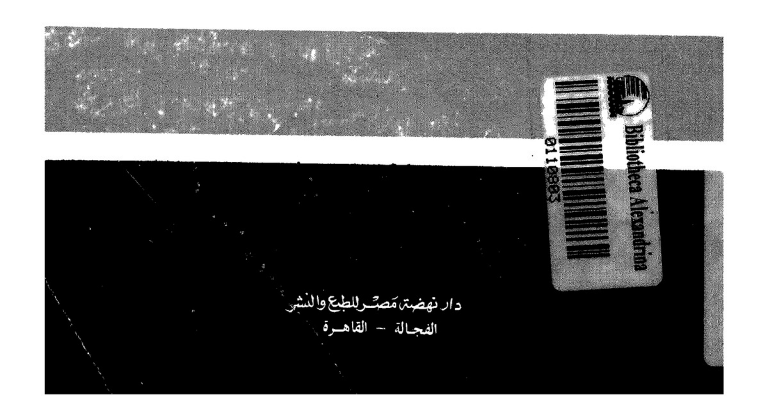
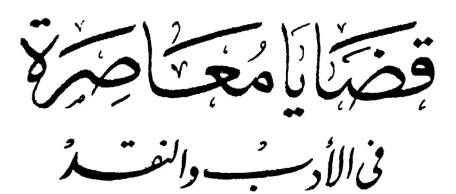
قضايا معاصرة
فى الأدب والنقد

تأليف

الدكتور محمد غنيمى هلال

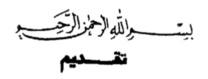


دار نهضة مصر للطبع والنشر
الفجالة - القاهرة



الدكتور محمد غنيمي هلال
دكتوراه الدولة فى الأدب المقارن من جامعة السوربون
أستاذ النقد الأدبي والأدب المقارن
بجامعة القاهرة

دار نهضة مصر للطبع والنشر
الفجالة – القاهرة



تقــديم

يتضمن هذا الكتاب ستة عشر مقالا نقديا ، تعالج عدداً من أبرز القضايا المعاصرة فى مجال الأدب المعاصر والنقد الأدبى ، ظلت موزعة بين عدة مجلات أدبية وثقافية من أبرزها « المجلة » و « الـكاتب » و « الآداب » حتى أتيح لها أخيرا أن يضمها هذا الـكتاب ، الذى يصدر بعد رحيل مؤلفه عن عالمنا بحوالى سبع سنوات .

وبالرغم من أن فصول هذا الـكتاب ، قد سبق نشرها كمقالات خلال الستينيات إلا أن أهمية ماتثيره من قضايا ، وأصالة ماتقدمه من رؤية ، ونفاذ ماتصل إليه من نتائج ، يجعل لقيمتها الأدبية والنقدية امتداداً مستمرا ، ينسحب على سنوات السبعينيات وما بعدها ، باعتبار أنها ماتزال قضايا متوهجة بحرارة العطاء والأخذ ، والتأمل والاهتمام ، فى حياتنا الأدبية المعاصرة .

والمتأمل لموضوعات هذا الـكتاب ، فى صورتها هذه ، لن يصعب عليه الخروج بالغاية البعيدة التى كانت دائما وراء كل جهد أدبى لمؤلف هذا الكتاب ، فى سائر كتبه الأخرى التى جمعت بين النقد والدراسات المقارنة ، هذه الغاية التى تتمثل فى دعم الوعى النقدى ، بإقامته على أساس نظرى وعملى معاً ، عن إيمان بأنه لاغنى عن الجانب النظرى فى النقد ، بعد أن أصبح علماً من علوم الدراسات الأدبية ، كما هو شأنه اليوم بين سائر الآداب الكبرى العالمية .

وإيمانا بهذه الحقيقة ، حقيقة أن النقد هو اليوم علم من علوم الدراسات الأدبية ، وانطلاقاً منها ، فقد دعا مؤلف هذا الـكتاب فى العديد من كتب وآثاره الأدبية ، إلى أنه لابد للناقد المعاصر — إلى جانب الإحاطة بنظريات النقد ومذاهبها وتاريخها — من التذوق والدربة والممارسة ، والوقوف على رصيد رحب من التجارب الأدبية فى مختلف الآداب ، شأنه فى ذلك شأن كل علم من العلوم ذات الجانب النظرى والعملى معاً . وللناقد الأصيل — بعد هذا الاطلاع وهذه الخبرة — أن يمزج بين الآراء والنظريات فى ممارسته للنقد ، أو يفضل بعضها على بعض فى وجهته الخاصة ، أو يتجاوزها جميعا ليخلق جديداً . ولـكنه لن يبتكر شيئاً ذا قيمة ، ولن تتم له ملـكة النقد ، مالم يحط بتراث الانسانية فى هذا العلم ، فليس من جديد جدة مطلقة فى تاريخ الفكر الإنسانى ،

ولا ابتكار دون رجوع إلى التراث العالمي والموضعي في شتى موارده ، القديم منها والحديث

وباختصار شديد ، فإن الرسالة النقدية التي حملها الأستاذ الدكتور محمد غنيمي هلال — طيلة سنوات حياته الخصبة الحافلة بالإنتاج القيم العميق — يمكن تلخيصها في أنها بناء النقد على أساس علمي موضوعي لا يقضى على ذاتية الناقد ، ولا يتحكم في أصالته ، ولكنه يدعم هذه الذاتية وهذه الأصالة في الأدب ، وبأنه لابد أن تصيب كل الجهود الصادقة الحادة في خدمة الوطن والإنسانية ، مما يتطلب من الجميع أن يحيوا بفكرهم وأدبهم في العصر الحديث ، غير متخلفين عنه ولا وانين . .

ونرجو أن يكون نشر هذا الكتاب ، بما يمثله من إضافة خصبة وعميقة إلى عطاء المؤلف المتعدد الجوانب والمجالات ، تحية لروحه التي تظلل سطور هذا الكتاب ، إيماناً بالحياة والحرية والإنسان .

هل لدينا مذاهب أدبية

منذ مطلع نهضتنا الأدبية — من أواخر القرن التاسع عشر حتى اليوم — اتخذت دعوات التجديد لدينا طابعا ثوريا بعدنا به عن معايير النقد الجمالية الموروثة ، كما تنوع الإنتاج الأدبي الحديث ، واختلف في تنوعه وموضوعه وأهدافه عما ورثناه عن أسلافنا من أدب تقليدي . وقامت حول مبادئ النقد وصنوف الإنتاج الجديد معارك بين معسكري القديم والجديد تشبه مادار من معارك في الآداب الغربية كلما كان يجد فيها تيار أدبي جديد . . ليموت به سلفه القديم . وطالما تردد إطلاق اسم المذاهب الأدبية على ماجد لدينا من نقد وأدب ، على غرار ماأطلق من مذاهب أدبية على حركات التجديد المتوالية في الآداب الغربية . فهل قامت لدينا حقا مذاهب أدبية مكتملة في معناها الفني على نحو ماعرفنا في تلك الآداب ؟ وهل من الخير لأدبنا ونقدنا أن تقوم لدينا نظائر لتلك المذاهب ؟ ثم ما الأسباب التي قعدت بنا عن ذلك كله في القديم والحديث ؟

ولا بد لنا من تحديد مجمل واضح للمذهب الأدبي كما عرفته الآداب العالمية لنجيب — على ضوئه — على هذه المسائل ، مستعرضين ، في إيجاز ، حركات التجديد في أدبنا ، وما دار حولها من معارك نقدية .

المذهب الأدبي مجموعة مبادئ وأسس فنية يدعو إليها النقاد ، ويلتزم بها الكتاب في إنتاجهم ، تربط الأدب في شكله ومضمونه بمطالب العصر وتياراته الفكرية . وهي لدى الداعين إليها والمنتجين على مقتضاها بمثابة العقيدة الممثلة لروح العصر . وهي لذلك ليست مفروضة على الكتاب والنقاد من خارج نطاق العمل الأدبي ومطالب جمهوره المتوجه به إليه .

فوراء الأسس الفنية التي لا مجال للتطويل بذكرها تيار فكري يتخلل روح العمل الأدبي ، ويؤثر تأثيرا عميقا في صوره الفنية ومضمونه . فالمذهب الكلاسيكي الذي ساد في الآداب الاوروبية حوالى قرنين من الزمان ، كانت الفلسفة العقلية ، ممثلة في فلسفة أرسطو وتابعيه ، هي التي تتراءى وراء أصوله الفنية في الأجناس الأدبية ، وفي الصور والأخيلة ، وفي الترويج للشعر الموضوعي — شعر المسرحيات والملاحم — دون الشعر الغنائي الذي ركدت ريحه في ذلك العصر ، وبخاصة في الأدب الفرنسي .

وقد كان تقديم العقل على العاطفة ، ووضع الخيال تحت وصاية الادراك ، صدى مباشرا لتأثر هؤلاء بأرسطو وفلسفته ، وبشراح أرسطو من الايطاليين والفرنسيين ، قبل أن يكون أثرا من آثار الفلسفة العقلية المحضة ، ولـكن استقرت المبادئ الكلاسيكية ورسخت أصولها بسبب هذه الفلسفة . على أن العقل فى النقد الأدبى الكلاسيكى لم يكن له على وجه الدقة نفس المعنى الذى كان له عند « ديكارت » وتلامذته فلم يسلك النقاد الكلاسيكيون فى الأدب مسلك « ديكارت » ، فيدعوا باسم العقل إلى القضاء على الأفكار السابقة قبل بناء فكرة جديدة ، على نحو مافعل « ديكارت » فى منهجه فى الشكل بل إن الكلاسيكيين اتخذوا من العقل وسيلة لاتباع السائد المألوف ، وعارضوه بالخيال ، وبالذوق الفردى ، وبمهاجمة السائغ المألوف من العادات والتقاليد . وعلى حد تعبير أحد الكتاب « كان العقل يملك ، ولـكن أرسطو هو الذى كان يحكم »(١) :

ويرجع الفرق بين « العقلية » الفلسفية الخاصة ، « والعقلية » كما كانت عند الأدباء الكلاسيكيين ، إلى جمهور الأدب الكلاسيكى . ذلك أن الكتاب والنقاد كانوا يتوجهون فى ذلك الأدب إلى مجتمع مستقر الدعائم ، شديد المحافظة على ماورث من تقاليد ، شديد الاعتزاز بنظم الحكم وبالفروق بين الطبقات فيه ، وهو المجتمع الأرستقراطى الممثل فى الملوك والنبلاء من يحسبون فى عدادهم ، أو يعدون فى ركابهم ، أو يرتقون إلى مكانهم من قمة الطبقة البرجوازية الدخلاء على طبقات النبلاء ، وهم الذين كانوا ينسون الطبقة البرجوازية التى نشأوا فيها باندماجهم فى الطبقة الأعلى فى عصرهم .

وحين ذالت دولة الكلاسيكية ، قامت على أنقاضها الرومانتيكية فى أواخر القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر ، فتغيرت الأسس الفنية ، وتجدد طابع الأجناس الأدبية ، وراج الشعر الغنائى وعظم سلطان الخيال ، واختلفت معانى الصور الأدبية فى المذاهب الجديدة ، وكان وراء ذلك كله تيار فلسفى جديد ، تمثل فى الفلسفة العاطفية التى نهضت فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر فى أوروبا ثم صاحبت الرومانتيكية . وقد ارتبطت هذه الفلسفة بكل نواحى التجديد الأدبى .

---

(١) R. Bray : La Formation de la Doctrine Classique en France, 2e Partie, Chap. IV.

كما ساعدت على خلق صور جديدة فى الأجناس الأدبية كلها تتمشى مع الذاتية واعتداد الرومانتيكى بذاته ، وضيقه بمظالم المجتمع وتمرده الميتافيزيكى ، مما تلاءم وروح الفلسفة السائدة فى تلك الفترة . (١)

وقد تغير - تبعا لذلك - الجمهور الذى توجه إليه الكتاب والشعراء فالطبقةالبرجوازية الثائرة خلفت الطبقة الأرستقراطية المحافظة المستقرة . وبينما كان الأدب الكلاسيكى يسير رخاء على تلك النظم الثابتة فلا يمسها إلا مساً خفيفاً ، أصبح أدب الرومانتيكيين عاصفاً ، زلزل تلك القواعد ، واقتلعها من جذورها ، أو مهـد لاقتلاعها ، وكانت الأجناس الأدبية ، من مسرحية وقصة وشعر غنائى ، مليئة بالمفاجآت جياشةبالتيارات الثائرة ، فى حين كان الأدب الكلاسيكى مسالماً ، لا مفاجآت فيه ، يقرأ كل امرئ من الكلاسيكيين ما يعرفه سلفاً من أفكار وآراء معتدلة لا تطرف فيها . وكان الأدب الرومانتيكى ذاتياً فى طابعه ، ولكنه كان اجتماعياً ثورياً فى نتائجه وغاياته ، عن طريق الوعى الكامل لدى الكتاب والنقاد باتجاهات العصر الفلسفية ، ثم بفضل الأهداف التى وضعها هؤلاء نصب أعينهم بالتوجه إلى جمهورهم البرجوازى ، نشداناً لإقرار حقوقه الإنسانية .

وفى منتصف القرن التاسع عشر أخذت الفلسفة الوضعية تحل محل الفلسفة العاطفية التى كانت دعامة الرومانتيكيين فى أدبهم . وفى العصر نفسه أخذت الثقة فى العلم تتوطد ، فساد الاعتقاد بأن العلم سيحل مشاكل الإنسانية ، على حين كانت الحركة الاشتراكية تسير نحو التحقيق فى بطء وتوازن ضاق بهما بعض الكتاب فأخذوا ينصرفون عن التوجه إلى سواد الشعب ، ضيقاً منهم بعقلية الدهماء ، وأنهم لا يسرعون الاستجابة إلى الدعوات الإنسانية التى تعنى بحل مشاكل العصر . وفى الوقت ذاته كانت طبقة العمال قد أخذت فى الازدياد ، وتبلورت حاجاتها فكانت فى حالة توقع لأداء الأدب رسالتها ، والتعبير عن مطالبها فوثق بها جل كتاب العصر وتوجهوا إليها .

ومن ثم اتجه الأدب — فى تلك الفترة — اتجاهين متقابلين ، وكل منهما له أساسه الفلسفى ووجهته الاجتماعية ، ومجاله الفنى ، فنشأت جماعة البرناسيين تدعو إلى استقلال

---

(١) انظر كتابى « الرومانتيكية » وبخاصة الباب الثانى كله .

الفن عن كل غاية من الغايات النفعية المباشرة ، وترى أن الشاعر لا ينبغى أن يكون له هدف سوى تحقيق الخلق الأدبى الجميل على قدر ما تتيحه له قواه ، ورؤياه النفسية فى تراكيب فنية الصنع محكمة النسج ، تنم عن عمق خبرة ، دون اهتمام بمطالب الحياة المادية المعاصرة ، إذ القطيعة كاملة بين هذا النوع من الشعر وبين الدهماء . وكان هذا الجانب من جوانب دعوتهم متأثراً أعمق الأثر بفلسفة (كانت) الألمانى ، كما كانت نزعتهم إلى إحياء المثل الهلينية متأثرة بفلسفة (هيجل) ، فى أن الفن بلغ قمته فى عهد اليونان . والبرناسيون فى دعوتهم إلى استقلال الفن ، يعبرون عن سخطهم على عصرهم ، فى عدم استجابة الدهماء فيه لدعواتهم ، وقصور هؤلاء عن فهم الفن الرفيع . وهم بعد ذلك يؤمنون بأن للشعر رسالة إنسانية فى هداية الصفوة إلى المثل العليا ، ولذا كثر فى شعرهم بعث الصور التاريخية للعصور الماضية . وهذه الصور التاريخية بمثابة تجارب إنسانية عامة تعود على المجتمعات المعاصرة بخير الدروس وأعظمها جدوى ، فليست دعوة الفن للفن مظهراً من مظاهـــر السلبية أو التجريدية لمن يمعـــن فى النظر . وقد عنيت البرناسية بالشعر الغنائى ، وتأثرت فى (موضوعيتها) وتجاربها بحركة الفلسفة الوضعية والتجريبية للعصر . فمن كلام رئيس تلك المدرسة وهو (لوكنت دى‌ليل) :

« إذا كانت الطبيعة تخضع لقوانين لا تتخلف لا تزال تتحكم فيها ، فإن للفكر الإنسانى كذلك قوانينه التى تنظمه وتوجهه . وتاريخ الشعر يتجاوب مع تاريخ العهود الاجتماعية والأحداث السياسية والأفكار الدينية ، وفى الشعر شرح لجوهرها الخبئ ، وحياتها العليا ، فهو حقاً التاريخ المقدس للفكر الإنسانى » .

وفى الوقت الذى ظهرت فيه (البرناسية) ، ظهرت الطبيعية والواقعية ، ولتأثر هذه المذاهب الثلاثة جميعها بالنهضة العلمية والفلسفة الوضعية كثرت وجوه الشبه الفنية بينها : ففيها جميعاً نفس الدعوة إلى الموضوعية التامة فى الأدب ، ونفس الطريقة فى الملاحظة الدقيقة لصور الأشياء الخارجة عن نطاق الذات ، ونفس الفلسفةالتشاؤمية من الحياة ، مع الثقة الكبيرة فى العلم .

على أن بين الواقعية والطبيعية من ناحية والبرناسية من ناحية أخرى فروقاً جوهرية تتعلق بطبيعة العمل الفنى ومجاله . فعلى حين إختصت البرناسية بالشعر الغنائى كما أسلفنا ،

اقتصرت دعوة الواقعيين والطبيعيين على القصة والمسرحية ، ومن طبيعة القصة والمسرحية الانغماس فى التجارب الاجتماعية المعاصرة ، مما جعل هؤلاء الكتاب أشبه بالعلماء الاجتماعيين فى تتبع الظواهر الاجتماعية المعاصرة ودراستها عن قرب ، ثم صياغتها بعد ذلك حسب القواعد الفنية للقصة والمسرحية ، وهى قواعد ينفرد بها مجال الفن ، ويتميز عن الحقائق العلمية والنظريات التجريدية .

وقد كان البرناسيون هم الصفوة من الجمهور الذى يرقى إلى تذوق الشعر الغنائى فى أسمى صوره فى الصياغة ، ليعى ما يحتوى من مثل إنسانية وصور طبيعية يستخلصها القارئ من تلقاء نفسه دون إرشاد من الشاعر . فى حين كان جمهور الواقعيين والطبيعيين متمثلا فى الطبقة البرجوازية لوصف ما فيها من شرور وأدواء اجتماعية أو فى طبقة العمال فى وصف ما هم عليه من بؤس ، ونشدان حقوقهم الإنسانية . وهذه هى الطبيعية والواقعية والأوروبية .

أما الواقعية الاشتراكية فقد قامت على أساس فلسفى مادى لا نريد أن نطيل بذكره ، كما قامت الوجودية على أساس الفلسفة الوجودية التى مثلت روح عصرها فى نزعتها الإنسانية وعنايتها بالفرد أساساً صالحاً لمجتمع رشيد . وكذلك شأن المذهب الرمزى والسيريالى .

ويتضح مما سقناه أن كل مذهب أدبى كان ينهض بالدعوة إليه عباقرة العصر الذين اكتملوا فى التكوين الأدبى ، وأحاطوا بالتيارات الفكرية الممثلة لروح عصرهم ، واختاروا جمهوراً يتوجهون إليه برسالتهم الإنسانية التى اعتنقوها ، وعاشوا لها أو ضحوا فى سبيلها .

وعماد هذه الدعوات التجديدية جميعاً إيمان الكتاب بجمهورهم الذى يتوجهون برسالتهم إليه . ولا يتوافر هذا الإيمان لدى الكتاب والشعراء إلا إذا كان جمهورهم على وعى ناضج بحيث يتحدثون إليه ، ويتوجهون إلى فئاته ، وينبهون وعيه إلى تلافى مابه من شرور ، أو العمل على نيل حقوقه المهضومة . فقد كان الكتاب الرومانتيكيون يتوجهون إلى الطبقة الوسطى ، لتنال حقوقها على حساب الطبقة الأرستقراطية ، فى عصر كانت هذه الطبقة قد نمت ، وتعددت نواحى نشاطها الاجتماعى ، وتطلعت لنيل حقوقها . ثم ما لبث الكتاب الواقعيون أن هاجموا تلك فنبهوها إلى نقائصها ، فى حين

وصفوا بؤس الطبقة العاملة لتنبهها إلى سوء حالها ، وتوضيح حقوقها ، واستخلاصها من أيدى الطبقة البرجوازية . وذلك حين تكونت تلك الطبقة وأصبحت أهلا لأن يتوجه إليها الكتاب .

فتاريخ المذاهب الأدبية يدلنا على أنه لا قيمة للحديث عن جمهور أو طبقة ، ولكن القيمة فى الحديث إلى ذلك الجمهور أو تلك الطبقة ، حين ينهض الوعى الإنسانى فيها ، ويتطلع لنيل حقوقه :

وتاريخ المذاهب الأدبية يرينا كذلك أنها قائمة على تعمق الكتاب فى دراسة الفكر الإنسانى ، والإحاطة بحالات النفس البشرية ، وتمثيل العصر فى فلسفته ، ثم الإيمان برسالة إنسانية ملحـــة ، يفرضها العصر ، ويتطلع إليها أهله . وهى رسالة قائمة أولا وقبل كل شئ على ثقة متبادلة بين الكاتب وجمهوره . ولا تتوافر هذه الثقة إلا فى بيئة تسودها حرية يؤمن الكاتب والقارئ معها أن المصير الإنسانى فى أمته أو فى طبقته رهن تفكيره الحر وجهوده الإنسانية الكريمة . وسبيل الأدب فى ذلك كله سبيل الإيحاء والتصوير وتنبيه الوعى ، لا فرض فيه للآراء ، ولا جبر فيه على نزوع وجهة . فالثقة والوعى الإنسانى هما كل ما يربط الكاتب بجمهوره .

ولا مجال لأدنى ريب فى أن قيام هذه المذاهب الأدبية فى الآداب الأوربية قد وثق الصلة بين الأدب والمجتمع فى صور متنوعة مختلفة ، ولكنها جميعاً ذات طابع إنسانى كريم الغاية ، والمظهر . ولو تتبعنا هذه المذاهب فى نشأتها وتلاحقها ، لوجدناها تمثل موجات مطردة التقدم إلى الأمام ، مصاحبة لسير التاريخ فى تقدمه بصفة عامة ، إذا صرفنا النظر عما فى بعضها من تطرف أو شذوذ أدت إليهما أحياناً ظروف عابرة ، لا مجال هنا لتفصيلها . وهذه المذاهب أشبه بالموجات فى مجرى الفكر الإنسانى ، لكل موجة بدؤها وصعودها وهبوطها ، ولكنها حين تهبط تدفع بأختها فى طريق تقدم عام لا تخلف فيه .

ولكل عصر من العصور تيار عام عارم يمثله ، وعلى جوانب هذا التيار ما يشبه ما يكون على جوانب النهر الجارف من الركود أو تيارات المقاومة التى هى بمثابة رد فعل ، يتمثل فى اتجاهات رجعية أو محافظة على القديم أو فردية محضة تسترضى النزعات الفردية ولا تستنهضها ، وهذه لا حساب لها فى تاريخ الفكر حين نعتد بالأدب ورسالته :

على أن المتتبع لتاريخ هذه المذاهب فى إمعان يتجلى له ، أن القيم الفنية سارت مطردة التقدم فى كنف هذه المذاهب الأدبية . وذلك لمطابقة الأجناس الأدبية المختلفة لتطور الفكر ونضج الوعى لدى الأجيال المتعاقبة ، ثم لأداء النقد الأدبى الموجه رسالته فى التمهيد للانتاج الأدبى الجديد ، وفى الإشادة بنواحى الكمال الفنية ، وتبصير جمهور العصر بها . وكان دعاة هذه المذاهب من كبار الكتاب والنقاد فى وقت معاً ، على ما لهم من اطلاع واسع على تاريخ الفكر والفن ، وإحاطة بحاجات العصر وإيمان برسالتهم الإنسانية والفنية .

فإذا رجعنا بعد ذلك كله إلى أدبنا ونقدنا ، لنتساءل عن قيام مذاهب أدبية على حسب ما أوضحنا من معنى ، تبين لنا فى يسر أن أدبنا القديم لم يكن فيه ما يناظر المذاهب الأدبية الغربية . ولن نطيل بذكر ما هو مشهور من أن نقدنا القديم لم يكن يعنى بسوى جزئيات العمل الأدبى ، دون التفات إلى وحدته ، أو تقويم فنى على حسب هذه الوحدة ، فضلا عن تقويمه الاجتماعى حتى إن (المقامة) — وهى فى بنيتها الفنية جنس أدبى إجتماعى بطبيعته كان يمكن أن ينهض برسالة إنسانية تشبه رسالة القصة الفنية أو المسرحية — قد سارت فى طريق هين الشأن هو وصف حيل المتسولين ، ورؤية المجتمع من خلال نظراتهم المتحللة التى لا تعبأ بقيم خلقية ، ثم سرعان ما انصرف ذلك الجنس إلى المحاكاة اللفظية والمناقشات اللغوية والبلاغية العقيمة .

ونعتقد أنه لو كان فى النقد القديم وعى بمعنى الأدب الموضوعى ، وربط بين الأدب والمجتمع ، وإلمام بالأصول الفنية الخاصة بوحدة العمل لتطور هذا الجنس على نحو ما تطورت قصص الشطار : **Picarisca** فى الأدب الأسبانى والآداب الأوربية إلى قصص عادات وتقاليد ، ثم إلى قصص القضايا الاجتماعية فى عصر الرومانتيكيين ، ثم الواقعيين فيما بعد (١) . وليس هذا سوى مثل يوضح نقص النقد العربى القديم ، ولا نريد التفصيل فيما هو معلوم لدى من له إلمام بالنقد العالمى والنقد الحديث .

---

(١) انظر لبيان ذلك كله كتابى « الأدب المقارن » الصفحات من ٢٠٢ — ٢١٥

أما فى أدبنا الحديث ، فقد سبق أن أشرنا إلى أن نهضتنا الأدبية بدأت فى أواخر القرن الماضى . وقد خرجنا فيها من نطاق أدبنا إلى الآداب العالمية نمتاح من مواردها الفنية الكبيرة ، ونسترشد بها فى معالم التجديد ، لنكمل أدبنا الموروث ، وفاءً لتراثنا ، ومسايرة للنهضة العالمية فى الفن والأدب ، كما حرصنا على مسايرتها فى العلوم والنظم العامة القويمة . ولم يكن فى هذا كله مدعاة لمآخذ كما زعم من لا علم له بطبيعة التجديد . فهــذه سُنّة سارت عليها الآداب العالمية كلها قديمها وحديثها ، وهى تأخذ وتعطى ، وتتبادل التأثير والتأثر . وهذه هى السنة الرشيدة التى تساير طبيعة الأشياء فى عصور النهضات وكان علينا أن نختار من بين موارد كثيرة فى الآداب العالمية بعد أن كانت قد سبقتنا إلى النهوض قروناً طويلة . وقد تأثرنا بها جميعاً تأثراً مثمراً أكيداً . ولكنه تأثر غير منهجى .

ولبيان مجرى هذا التأثر فى معالمه العامة ، علينا أن نلم بمراحــل تطورنا الأدبى فى أجناس الشعر الغنائى ، والمسرحية ، والقصة ، فى إيجاز وإجمال ، فى حدود ما يتيح لنا أن ننتهى إلى أحكام عامة فيما نحن بسبيله ، إذ لا مجال إلى التفصيل الذى يتجاوز حدود البحث .

وكان طبيعياً أن نبدأ نهضتنا الأدبية فى الشعر الغنائى ذلك أنه أعرق جنس أدبى ورثناه عن أسلافنا . وكاد يكون وحده مشغلة نقادنا القدامى ، ولنا فيه تركة غنية بألوان من النقد وصنوف التقليد فى القديم ، وفينا خلف من الشعراء يقومون على هذه التركة لأسلافهم بالتثقيف وطلب درجات الكمال فيها . وواضح أن التجديد فى جنس أدبى موروث أيسر منالا من خلق أجناس أدبية جديدة . وقد رأينا معالم التجديد فى شعرنا الغنائى تمشى على استحياء لدى خليل مطران (١٨٧٢ — ١٩٤٩) ، فى دعوته فى مقدمة ديوانه إلى الوحدة العضوية وصدق التجارب لدى الشاعر ، ثم فى تجاربه التى يعبر فيها عن آلامه تعبيراً أصيلا ، فيرى الطبيعة مرآة لنفسه الآسية ، ويناظر بين مناظرها وأحاسيسه كما فى قصيدته : (المساء) ، وكذا فى التجارب ذات الطابع الانسانى والاجتماعى مثل قصيدة (فى تشييع جنازة) وفيها يأسى لشاب انتحر غراماً ، وكأنه يشيد بقدسية الحب ، وينعى على المجتمع أن تقف تقاليده وآفاته عقبة فى سبيل المحبين المخلصين . وفى قصيدة (الجنين الشهيد) يرثى لفتاة زلت بسبب الفقر ، وأدت بها الزلة إلى ارتكاب جريمة لتتخلص من طفلها . ثم فى قصائده الموضوعية التى

يتغنى فيها بالبطولة والحرية ، وتشف عن آرائه فى الوطنية ، وفى قصائده الأخرى التى يصف فيها الطبيعة ، ويدرك الحب على أنه نظام الكون ، فقوة الجذب ليست سوى تعبير علمى عن الحب غير الواعى بين الأشياء ، وهذا الحب روح الوجود كله ، ولكنه يبلغ درجة الوعى فى الإنسان وحده .

وهذه كلها نزعات وخواطر رومانتيكية (١) ، لا يتسع الوقت لرجعها إلى مصدرها العام من نزعات الرومانتيكيين كذلك قصائد فى قالب قصصى يتخذونها سبيلا لبث آرائهم ومشاعرهم (٢) .

وقد وضحت نزعات التجديد أكثر من ذلك فى أدب شكرى والعقاد والمازنى ، وفى نقدهم ، كما اتضحت فى أدب المهجريين ونقدهم كذلك . وعلى الرغم من أن الأستاذ العقاد كان أكثرهم وضوحا وأعمقهم نظرة فى نقده فيما نرى ، فإنه من المستطاع إجمال اتجاهات النقد فيما كتب هؤلاء جميعا فى هذه النقاط : الدعوة إلى الوحدة العضوية فى القصيدة ، وإلى أصالة الشاعر فى رجوعه إلى ذات نفسه ، وتصوير مشاعره وأفكاره بصور مستمدة من تجاربه وبيئته لا يلجأ فيها إلى تقليد الأقدمين أو مجاراة الآخرين ، وإلى استمداد تجاربه كذلك من بيئته ، وصدق شعوره فيها ، فلا يصح له أن يسخر فنه للمناسبات التقليدية التى لا يجد لها صدى فى ذات نفسه ، أو التى يستجيب فيها لما يفرض عليه من خارج نطاق ذاته . ويجمع ذلك كله أنهم كانوا يدعون إلى الصدق الفنى فى التصوير ، ثم صدق التجارب فى موضوعاتها .

ثم كان لهؤلاء الفضل فى توضيح معنى الخيال ، وأنه إنتاج الصور الصادقة ، وهى السبيل إلى وصف أعماق النفس وحقائق الكون ، فالخيال بذلك غير الوهم وغير التخيل كما فهمه نقاد العرب القدماء . والصور الصادقة التى هى من نتاج الخيال بهذا المعنى لا تقوم على الشبه الظاهرى الحسن ، ولكنها تثير شعورا نفسيا يتجاوز هذه المظاهر . وقد دعوا جميعا إلى ضرورة الاطلاع على الآداب العالمية لاستكمال النواحى الفنية فى الأدب القومى .

---

(١) انظر كتابى « الرومانتيكية » الباب الثانى : الفصلان الأول والرابع .
(٢) كما فى قصيدة Rolla لألفرد دى موسيه ، وهى من النماذج التى يحتذيها مطران فى كثير من قصائده القصصية ذات القضايا الاجتماعية .

وهذه كلها نزعات رومانتيكية كذلك . وجلها يرجع إلى النواحي الفنية ، لا إلى النواحى الاجتماعية ، وليس وراءها إدراك فلسفى كلى يوحد ما بينها على نحو ما نعلم فى فلسفة الرومانتيكيين .

وفى الحق لم ينهض الشعر الغنائى فى الآداب الغربية نفسها برسالة اجتماعية كالتى أدتها المسرحية أو القصة . وإذا كان شعر الرومانتيكيين ذا طابع اجتماعى ، فإنما يرجع ذلك إلى فلسفتهم العامة التى سبق أن أشرنا إليها ، وهى تقوم على الاعتداد بالفرد ومشاعره فى وجه نظم المجتمع الظالمة . وقد كان المسرح هو الجنس الأدبى الذى اضطلع أولا بعبء الرسالة الاجتماعية لدى الرومانتيكيين ، ووجد صداه القوى فى جمهورهم وتليه فى ذلك القصة . ولما جاءت البرناسية حصرت رسالة الشعر الغنائى فى تصوير المثل العليا تصويرا موضوعيا محكم الأداء بحيث يتوجه به إلى الصفوة . وكذلك فعلت الرمزية الغربية ، ولـكن فى طابع ذاتى لم يبالوا فيه كثيرا بسواد الشعب . ولما جاء الوجوديون حديثا أعفوا الشعر من الالتزام ، وقصروا الالتزام على القصة والمسرحية .

وقد تناهى هذا الميراث العالمى إلى شعراء جماعة « أبو لو » سواء فى مجلتهم : « أبو لو » (من عام ١٩٣٢ حتى عام ١٩٣٥) أم فى دواوينهم . ونزعتهم فى جملتها رومانتيكية ذاتية أو اجتماعية ، وتخللتها بعض النزعات الرمزية . وكانت نزعات التجديد عند أكثرهم أوضح فى الإنتاج الأدبى منها فى النقد الأدبى ، على عكس جماعة الديوان بعامة ، إذ ظهرت دعوات التجديد أقوى وأعمق فى نقدهم منها فى أدبهم .

ونحب هنا أن ننبه إلى أن مواطن التجديد فى الدعوات السابقة كلها ، وهى تدور حول نواح فنية فى جوهرها ، كانت من المواضع المطروقة منذ الرومانتيكيين وطلائعهم من الفلاسفة والنقاد . فلم يكن من فرق فى تلك الآداب بين الثقافة الانكليزية والفرنسية فى هذه الاتجاهات الفنية جميعها ، إلا فى تفاصيل لا تهمنا فيما نحن بسبيله . فتأثير مطران أو غيره فى معاصريه أو لاحقيه لا يعدو أن يكون تنبيها للوعى الفنى ، لامتياح ذوى المواهب من الموارد الأصيلة فى أدب الغرب . وإذا كان لبعضهم فضل السبق إلى التجديد فليس له أثر كبير فى التأثير إذا كان هؤلاء يستطيعون الرجوع إلى مصادر التجديد بأنفسهم ، وكانوا قادرين على هذه الإفادة من منابعها الأصيلة ، بل منهم من كان يجمع بين الثقافتين الانكليزية والفرنسية ، كإبراهيم ناجى مثلا .

وشعرنا الغنائى المعاصر متأثر بحركات غربية أحدث من الحركات السابقة ، ولكن هذا التأثير غير منهجى أيضا . فقد رأى السرياليون — عقب الحرب العالمية الأولى — أن الشعر ذو رسالة ، ولكنه صورة المسائل التى لاتستطيع المعارف الانسانية أن تتجاوزها . . وفيه البرهان على أن شيئا يتجلى ويتألق فى أحلك الظروف وأفدحها ليأخذ الطريق على اليأس(١) . وعلى الشاعر عندهم أن يبحث عن الوسيلة التى يتوصل بها إلى « نقطة تلاقى حلمه الشعرى بالحقيقة ، وإلى جلاء الصلة بين حلمه والواقع ، ليوحى فى شعره بالحقيقة المطلقة » ، وهى مايسمونه فوق الحقيقة (٢) وهذه نظرة تتمشى مع فلسفتهم فى الحياة والوجود .

وعقب الحرب العالمية الأولى ظهرت كذلك دعوة فى روسيا تحدد للشعر الغنائى غاية لدى الأوروبيين نفسهم فى ضوء فلسفتهم العامة ، كما عند الرومانتيكيين والبرناسيين والرمزيين والسرياليين . ولكن هذه الدعوة التى ظهرت فى روسيا تجعل الشعر الغنائى ذا غاية اجتماعية واقعية محددة . وصاحب هذه الدعوة فى روسيا هو «ماياكوفسكى» الذى دعا إلى أن الشرط الأساسى لإنتاج الشاعر هو « ظهور مسألة من مسائل المجتمع لا يتصور حلها إلا بمساهمة الشعر فى حلها » ؛

وفى هذا تحديد جديد لنوع التجارب فى الشعر الغنائى . فالتجربة فيه يجب أن تتجاوب مع الوعى الاجتماعى لجمهور الشاعر ، وفى مثل هذه التجربة لايظهر الشاعر ذاتيا محضا ، بل يكون وعيه مرآة للمجتمع ، وما يشغله من أمور عامة . وكان « ماياكوفسكى » فى ذلك لسان حال الثورة الروسية . وقد طبق دعوته فى شعره الحر ، وثار فيه على تقاليد الأوزان القديمة ، وقد ظهر صدى هذه الدعوة فى فرنسا بين الشعراء الذين ضاقوا بالقطيعة بينهم وبين جمهورهم ، وكان ذلك حوالى عام ١٩٣٥ .

ويظهر صدى ذلك فى الشعر المعاصر ، فى نوع التجارب وفى الموضوعية ، وفى التعبير عن الوجدان الاجتماعى ، إما بوصف الموقف وصفا موحيا ، وإما عن طريق

---

(١) انظر :
F .Alquié : La Philosophie du suréalisme, Paris 1953, P. 194-195.

(٢) انظر : Pierre Reverdy : Circonstance de La Poésie, Cahiers Du Sude, XI, février 1955.

عنصر قصصى. ولـكن حجج شعرائنا المعاصرين فى الدعوة إلى الشعر المطلق ، والشعر الحر ، ترجع أسسها الفنية إلى الرمزيين ، فى فلسفتهم فى الايحاء وطرقه . وكثيرا ماتتنوع تجارب شعرائنا المعاصرين من هؤلاء المجددين مابين ذاتية عاطفية ووجدانية اجتماعية .

كما أن واقعيتهم غالبا ماتختلط بالرمزية فى وسائل إيحائها الفنية .

وواضح من استعراضنا الموجز لمراحل التطور فى الشعر الغنائى ، أنه على الرغم من جهود التجديد الكبيرة التى بها اتصل شعرنا بتيارات التجديد العالمية لم تقم فلسفة مذهبية تدعم أصول الشعر الغنائى فنيا أو اجتماعيا ، ثم إن جمهور الشاعر لم تتحدد معالمه فى أى منها . على أن كثيرا من هؤلاء الشعراء النقاد قد خالفوا دعواتهم النقدية فى أدبهم . فنرى فى كثير من قصائدهم رجوعا إلى الشعر التقليدى ، شعر المناسبات فى أخيلته ولا يتجلى فى كثير من قصائدهم معنى الوحدة العضوية كما فهمها أصحاب المذاهب التى نقلوا عنها . وكثيرا ماكانوا يراوجون فى تأثيرهم بين مذاهب أدبية كثيرة ، كالرومانتيكية مع الرمزية أو الرومانتيكية والواقعية الجديدة . كما أن أتباع الواقعية الجديدة كثيرا مالجأوا إلى تجارب اجتماعية لم تتجاوب مع ذات أنفسهم ، رغبة فى أن يعدوا مجددين ، فكانت كأنها مفروضة عليهم من خارج ذاتهم ، وفى هذه الحال تتساوى مع أشعار المناسبات القديمة فى منافاتها للصدق الفنى والواقعى معا . وهذا هو أخطر مايتعرض له الشعر المطلق عن ضعف فى الأداء ، فجاءت موسيقاه مجدبة عاجزة عن القيام بوظيفتها الفنية . وفهم بعضهم من الرمزية أنها تشبيه حذف أحد طرفيه ، عن ضحالة فى الثقافة وكسل ذهنى ، فأساءوا بأدبهم إلى دعوتهم كما كشفوا عن أثرتهم فى الحرص على تجديد لم تكتمل لديهم أسسه الفنية والفلسفية ، ولم تنضج فيه عقيدة راسخة برسالة إنسانية للشعر .

وكذلك الحال فى أدب المسرحيات والقصص . وهما جنسان أدبيان كان لمجددينا فضل خلقهما فى أدبنا العربى الحديث .

ففى المسرحية لم ننهج منهجا معينا له دعامة فلسفية ، لا من الناحية الاجتماعية ، ولا من الناحية الفنية . وكان طبيعيا أن نتأثر أولا بالـكلاسيكية فى الترجمة والخلق ، لأنها مذهب غير ثائر . ولـكننا مالبثنا أن تأثرنا معها بالرومانتيكية فى الناحية العاطفية أو فى المسرحيات التاريخية التى تشيد بالماضى الوطنى أو القومى ونذكر مثلا لتنوع

هذا التأثر على غير منهج مسرحية شوقى : مصرع كيلوباترة : ففيها وحدة الزمان والمكان من الكلاسيكية ، وفيها الدفاع عن كيلوباترة وإلقاء تبعات أخطائها إما على « شرميون » فى إشاعة الانتصار كذبا فى موقعة أكتيوما ، وإما على « ألمبوس » فى زعمه لأنطونيوس أنها انتحرت ، وإما على الشعب فى فشل سياستها على إثر هزيمة انطونيوس دون أن يقوم الشعب من نفسه يعمل إيجابى فى الحرب . وهذه كلها نزعات كلاسيكية . وفى المسرحية بعد ذلك عنصر الملهاة يزدوج مع عناصر المأساة ، وهو مبدأ فنى فى الدراما الرومانتيكية . ولا زالت رمزية الأستاذ توفيق الحكيم تختلط بقضايا رومانتيكية ، كما فى مسرحية « شهرزاد » وأوديب ، أو تختلط النزعة الواقعية برومانتيكية حالمة كما فى « رحلة إلى الغد » . وفى مسرحيته « نهر الجنون » يضطر الملك ووزيره إلى الارتواء من النهر الذى ورده الشعب جميعا ، وفى ذلك تظهر قضية طغيان المجتمع على الفرد ، وهى قضية رومانتيكية ، كما أنها هى نفسها قضية وجودية ، ولكننا لا نستطيع تحديد فلسفة الأستاذ الحكيم فيها : أهى رومانتيكية أم وجودية ؟ وشتان بين الفلسفتين .

وعلى الرغم من الاتجاه العام نحو الواقعية فى مسرحياتنا المعاصرة ، ليست هذه الواقعية خالصة ، كما أنها لاتقوم على فلسفة فنية أو اجتماعية تحدد معالمها ورسالتها ، كما سنمثل له بعد قليل بأمثلة تنطبق على المسرحية والقصة معا .

أما القصة الفنية فى أدبنا الحديث فقد بدأت رومانتيكية الطابع ، فى الناحية العاطفية أو فى الاشادة بالماضى الوطنى . ولم نتأثر فيها بالرومانتيكية فى ثورتها الاجتماعية إذ لم تكن الظروف مهيأة بعد لتلك الثورة . ومن أمثلة التأثر الرومانتيكى فى المنهج الفنى ، قصص « جورجى زيدان » .

لا تظهر فى قصصه نزعة الإشادة بالماضى العربى القومى ، على نحو ما كان يفعل الرومانتيكيون ، ويمثل النزعة العاطفية الرومانتيكية محمد حسين هيكل فى قصته : « زينب » ، وكذا الأستاذ محمد فريد أبو حديد فى قصصه التاريخية .

وخير من يمثل الاتجاه الواقعى فى قصصنا الحديثة هو الأستاذ نجيب محفوظ . وقد اتخذ شخصيات بعض قصصه نماذج لأجيال مصرية متعاقبة يصفها من خلالهم ، ويصور فيهم الشخصيات البرجوازية فى نقائصها ، وبؤسها وجهودها الكادحة المعوقة . مثل

قصة : « خان الخليلى » « وزقاق المدق » و« بين القصرين » و « السكرية » و « قصر الشوق » . وهو فى نزعته الواقعية هذه متأثر بأمثال أرنولد بنت A. Bennett (١٨٧٠ — ١٩٣١) فى قصصه المسماة : (قصص المدن الخمس) : Tales of Five Towns وقد أصدرها عام ١٩٠٥ ، وفى قصصه الثلاث الأخرى المسماة : Clayhanger وقد أصدرها من ١٩١٠ — ١٩١٦ — كما أنه متأثر كذلك بالكاتب القصصى الآخر جالسورثى Galsworthy (١٨٦٧ — ١٩٣٣) فى سلسلة قصصه التى عنوانها جميعا : الملهاة الحديثة ، وهى تابعة لسلسة قصصه الأخرى التى أطلق عليها : تاريخ بطولة أسرة فورسايت The Forsyte Saga التى بدأت تظهر تباعا منذ عام ١٩٠٦ — على أن هذين الكاتبين الانجليزيين ومن نحا نحوهما متأثرون ببلزاك فى ملهاته الانسانية La Comédie Humaine وهى عنوان مجموعة قصصه ، ومتأثرون بعده بإميل زولا فى قصص أسرة « روجون ماكار » ثم بجول رومان فى قصصه التى تحمل اسم : « ذوو الإرادة الخيرة » Les Hommes de Bonne Volonté وهذا اتجاه واقعى عام تبعنا فيه تيارا عالميا بفضل الأستاذ نجيب محفوظ .

على أن بعض قصصنا الواقعية النزعة لازال يشوبها طابع رومانتيكى . ونضرب مثلا هنا بقصة : « جمهورية فرحات » للكاتب الأستاذ يوسف ادريس . وهو من خيرة كتابنا الذين يمثلون هذه النزعة الواقعية فيما يكتبون . وقد صاغها مسرحية فيما بعد . فهى مثال كذلك للمسرحية الواقعية المختلطة بعنصر رومانتيكى .

وهى قصة يحكيها « الصول فرحات » للمؤلف المحجوز فى القسم . تقطع حكايتها لوحات اجتماعية واقعية قاتمة تصف ماساد المجتمع من انحلال وفساد ، وتتمثل فى شخوص مقدمى الشكاوى القادمين إلى القسم ، ولكن هذه الحكاية نفسها حلم رومانتيكى يحكيه فرحات على أنه مشروع فيلم سينمائى يتلخص فى قصة فقير مصرى أمين رد خاتما إلى ثرى هندى ولم يتقبل منه مكافأة ، فاشترى له ذلك الثرى حين عاد لبلده — عدة أوراق من « يانصيب » كبير ، وربحت إحدى هذه الأوراق مليونا من الجنيهات . ويسوقها الثرى الهندى إلى المصرى الأمين فى شكل سلع ثمينة يوسق بها سفينة ، ويحسن المصرى التجارة فى هذه السلع ، فتربح ربحا كبيرا ، فيؤسس شركات تجارية للنقل

المالى ومصانع عديدة ، يحسن فيها معاملة العمال فتعم بينهم السعادة . ويتنازل فرحات فى النهاية عن كل ثرائه لعماله السعداء . وبذلك تتأسس جمهورية فرحات الاشتراكية ، وواضح أن هذه القصة حلم رومانتيكى تسوده المصادفات ، بمثابة الهرب من واقع الحياة الأليم التى يحياها فرحات وأضرابه . والأسس الفنية للقصص والمسرحيات الواقعية تأبى مثل هذا التصرف القصصى كل الإباء . ولا شبه بين هذا الحلم الرومانتيكى وبين الواقع الرومانتيكى فى قصة مدام بوفارى (١) مثلا ، كما أنه لاشبه بينه وبين حلم « ميتيا » (٢) فى قصة ديستيوفسكى : « الإخوة كارامازوف » . ذلك أن قصة مدام بوفارى الرومانتيكية مبررة فى تفاصيلها بأحداث عصرها وواقعه ، وحلم « ميتيا » رهيب قاتم يبعث أريحية تلك الشخصية ليتراءى له من وراء البؤس المروع بريق الأمل البعيد فى مستقبل الانسانية السعيد .

ومن هذا العرض العام لمظاهر التجديد فى أدبنا الحديث ، عرضا كان لابد لنا فيه من الاكتفاء بالخصائص المجملة واللمحات السريعة ، يتضح أن مظاهر التجديد هذه — على مالها من قيمة ، وعلى ما استتبعت من جهد كبير محمود من كبار كتابنا الذين وصلوا أدبنا بالأدب العالمى لم تتبع تيارا فنيا متكاملا محدد المعالم ، ولم تدعمها فلسفة تمثل الاتجاه الفكرى للعصر ، ولم يضع مؤلفوها نصب أعينهم جمهورا خاصا يؤمنون بمثله إيمانهم بذات أنفسهم .

ولن نعدو الحقيقة إذا لحظنا أن من كبار كتابنا ونقادنا المحدثين من كانت تدفعهم إلى التجديد عوامل تتصل بذات أنفسهم فهم ينشدون التفوق على سواهم ، بورود منابع الآداب العالمية ، وتمثيل مايستطاع هضمه منها . فكانت الأثرة وحب التميز هما أهم البواعث لهم على البحث عن وسائل الإجادة والابتكار فى مصادرها من الآداب الكبرى على أن الخصومات الشخصية عند بعضهم كانت من الدوافع كذلك على التعمق فى دراسة نقد تلك الآداب للكشف عن نواحى التخلف فى أدب من رأوهم فى مجتمعنا ظاهرين ذوى مكانة تفوقهم فى المجتمع على تخلفهم دونهم فى ميدان التجديد . ولهذا نرى كثيرا من كبار نقادنا وطلائع مجددينا يخلطون بنظراتهم القيمة العميقة مهاترات وأباطيل دفع إليها الحسد تارة ، وغذتها الغايات الفردية المحضة تارات أخرى ، فكان ولاء هؤلاء الكتاب لأنفسهم أكثر من ولائهم للمجتمع ومطالبه ، وطغت الأثرة عندهم

(١) ترجم الأستاذ الدكتور محمد مندور هذه القصة الى اللغة العربية .
(٢) انظر ص ٤٤٣ — ٤٤٤ من الترجمة الفرنسية ، باريس ١٩٤٨ .

على عقيدتهم فى المجتمع وعلى العمل لقيادة وعى العصر نحو آماله المنشودة . فلم يحاولوا أن يصدروا فى أدبهم عن إدراك فنى فلسفى اجتماعى يحدد نزعة إنسانية عامة ، على نحو ما رأينا فى المذاهب الأدبية العالمية .

وسبب آخر لعدم توافر المذاهب الأدبية فى معناها الصحيح فى أدبنا المعاصر يرجع إلى تخلف النقد الأدبى بعامة . وقد سبق أن أشرنا إلى أن النقد العربى القديم تركه غارمة ، على أن أكثر الكتاب الخالقين عندنا ليسوا بنقاد ، ولا يعنون بالنقد ، بل يهونون من شأنه والقائمين به . وهذا على خلاف ماألفنا فى المذاهب الأدبية العالمية ، إذ أن كل كبار الكتاب لديهم نقاد فى وقت معا .

ومهمة النقد الحديث شرح وتعليل ، ثم توجيه يدعمه الشرح والتعليل . ولا غنى لمن يريدون أن يضطلعوا بأعبائه من إحاطة بالميراث الفكرى والفنى فى مصادرة الكبرى العالمية . وهذه الجفوة بين الكتاب والنقاد عندنا أسفرت عن فجوة فاصلة بين الإنتاج الأدبى والوعى العام الانسانى به لدى الجمهور ، مما أدى إلى بلبلة عامة فى فهم الأعمال الأدبية الناضجة وتقويمها تقويما كاملا صحيحا .

ومهمة وصل أدبنا ونقدنا بالآداب العالمية — على وجه كامل — تتطلب جهداً كبيرا ، إذ أن علينا أن نقطع فى فترة نهضتنا الأدبية القصيرة ماقطعته الآداب الكبرى العالمية فى قرون طويلة تلافياً لتخلفنا طوال هذه القرون . ولهذا نرى بيننا من يعيشون بأفكارهم فى النقد والأدب فى عصور متخلفة عن عصرنا . ويضللون بآرائهم ونقدهم وعى الجمهور . ومن هؤلاء من يستخفون بما يلقون من آراء ، فيصدرونها على حسب ماعرفوا من مدلولات الألفاظ ، وصور الحقيقة والمجاز ، زاعمين أن النقد كالأدب « فى نظرهم » ليس سوى ذوق ذاتى يتمتع به كل من يفهم اللغة ويفرق بين شعرها ونثرها . وما أغنى النقد فى نظرهم عن فلسفة فنية أو اجتماعية ، أو عن إحاطة بمجالات النفس الإنسانية والمجتمعات . وكان للطليعة من نقادنا فضل التنبيه إلى ضرورة الاطلاع على الآداب والنقد العالميين لــكل من يتصدى للأدب ونقده ، ولــكن هذه الدعوة البديهية لما تتضح بعد حق الوضوح لدى القائمين بأمر التعليم فى معاهدنا العربية العامة والعالية .

ومشكلة الجمهور بعد ذلك لما تذلل بعد . وقد بينا فى صدر هذه الدراسة أن الطبقة الاجتماعية ليس لها وجود فى الأدب مالم يكن من الميسور للكاتب أن يتحدث إليها لا أن يتحدث عنها ، وما لم يتوجه إلى وعيها هى ، لا إلى من هم بمثابة القائمين عليها من سادتها ، فلابد أن يتوافر للشعب شئ من الذوق الأدبى ، بإلمامه بالأدب ، ومعرفته بغاياته ورسالته وتمكينه من فهم اللغة بوصفها أداة فنية لتصوير آمال الأمة وقيادة وعيها . وهذا الجمهور لايتمثل فى المتخصصين فحسب ، بل فى فئات الشعب المختلفة ممن درسوا فى تعليمنا العام . وهو مالم يتهيأ لهذه التربية الأدبية الفنية . ولا يزال كثير منا لايقرؤون القصص أو يذهبون لمشاهدة المسرحيات إلا لأنها مسلاة ومضيعة لأوقات الفراغ . ويتطلب التغلب على هذه الصعوبة تعاون جهود الحكومات والجامعات العربية فى تعليم اللغة ، وفهم الأدب فهما صحيحاً شاملا ، لايقف عند أغراض الشعر التقليدية كما ورثناها عن أسلافنا ، بل يتجاوز ذلك إلى فهم رسالة الأدب الإنسانية كما هى فى الأدب الحديث ، وكما استقرت ورست أصولها فى الآداب العالمية .

وفى فرنسا يفرض على تلامذة المدارس الثانوية دراسة كبار الكتاب العالميين غير الفرنسيين ، ودراسة تأثير هؤلاء فى الأدب الفرنسى ، مع شرح نصوص لهم مترجمة وبيان تأثيرها . وقد جاء فى ديباجة مناهج هذه الدراسة لعام ١٩٢٥ هذه العبارة التى ننقل هنا ترجمتها : « والذى يهمنا حقاً أن يعرف التلميذ أولا — مهما تكن اللغتان الأجنبيتان اللتان اختارهما — شيئاً عن كبار الكتاب غير الفرنسيين .. قبل أن يترك التعليم الثانوى ، ليتعرف على امتداد تاريخنا الأدبى فى غيره من الآداب وشيئاً من علم الآداب المقارنة ، وهو علم يختص التعليم العالى — فيما بعد — بإكمال الدراسة فيه ، ولكن لم يعد من الممكن أن يجهل عقل مثقف منهج هذا العلم وغايته » . وذلك أن هؤلاء الدارسين فى التعليم العام هم الجمهور ، أو نواته المثقفة الرشيدة وهم الذين إليهم يتوجه الكتاب والنقاد برسالتهم الإنسانية والقومية فى المستقبل ، كى يقودهم قيادة حرة كريمة عن طريق الأدب والفن وهذا هو الطريق لتوجيه الوعى العام نحو تأدية رسالته الإنسانية الرشيدة .

وحينذاك سيحفز الجمهور العربى كتابه إلى التعمق والبحث والخروج من نطاق الذات إلى الاستجابة لمطالب ذلك الجمهور ، كما حدث للكتاب فى عصر الانتقال من الكلاسيكية للرومانتيكية ، حين حفزهم جمهورهم إلى ترك الطبقة الأرستقراطية التى

كانوا يعيشون على هامشها ، فلم يعودوا يقتنعون بمكانهم المتواضع فيها بعد أن رأوا الطبقة البرجوازية التى هم منها تنمو ، ويعمق وعيها ، فنزلوا إلى ميدان الكفاح معها وأسهموا فى تحقيق مطالبها ، عن طريق الدرس والتعمق لإمكانياتها ، وعن طريق بلورة الفلسفة التى تمثل روح عصرهم جميعاً كى يصوروا مثلها فى ذلك الأدب .

ومن أجل ذلك كله نعتقد أن الحاجة ماسة لعقد مؤتمرات عامة من ذوى الثقافات المتعددة ، يعاد فيها النظر فى مناهج دراسة لغتنا وأدبنا وإعداد مدرسيها وإكمال ثقافة المشرفين عليها فى معاهد التعليم كلها : العام منها والعالى ، نساير فى تلك المناهج أحدث ماتتبعه الأمم الكبرى فى تعليم أبنائها لغاتها العالمية وآدابها .

وآنذاك سيفرض جمهور القراء عندنا على كتابهم إدراكا مشتركا لمطامحهم ، وسيستجيب لهم هؤلاء الكتاب بنوع من الوعى المشترك يصورون فيه هذه المطامح ، تبعاً لفلسفة مرجعها إلى مايتبلور فى مجتمعنا نفسه من اتجاهات تحتمها حياة العصر ومكانة العرب منه وأهدافهم الإنسانية والقومية فيه :

واستجابة الكتاب إلى ما يفرضه العصر من مطالب مدعمة بفلسفة مشتركة لا مساس فيها بحرية الكتاب وأصالته وذاتيته . فما أبعد الفرق — مثلا — بين بيرون وهوجو وموسيه وفينى على الرغم من انتمائهم جميعاً إلى المدرسة الرومانتيكية ، وكذلك شأن زولا وبلزاك والاسكندر دوما الابن من الواقعيين . وأصالة سارتر تميزه عن جبريل مارسيل وسيمون دى بوفوار من الوجوديين وهكذا .

ومجرى هذا الوعى المشترك لايفرض على الكاتب شيئاً خارج نطاق عمله الفنى . إذ أن الكاتب الأصيل الذى يعيش بوعيه فى عصره لابد أنه مستجيب لمطالب العصر فيما يكتب ، وبخاصة فيما يتعلق بالقصة والمسرحية ، وهما الجنسان الأدبيان الطاغيان على الأجناس الأدبية فى الأدب العالمى المعاصر ، وطبيعة العمل الفنى فيهما تستلزم خروجاً من نطاق الذات ، وإحاطة بالنفس الإنسانية ، والمجتمع وحالاته .

فإذا أردنا من الكاتب أن يدرس فيها عصره ومشكلاته ، ويصدر فى ذلك عن فلسفته وتفكيره السليم الذى لايغترب به فى قومه ، فإننا لانعدو أن ندعوه إلى مايجب

أن يفرضه هو على نفسه من صدق واقعى مما هو مرآة الأصالة والحق ، وهى الأصالة التى أجمعت المذاهب الأدبية العالمية كلها — على اختلافها — على وجوب توافرها فى العمل الأدبى الأصيل .

وحين يخرج إلى الوجود المذهب الأدبى العربى فى معناه الكامل ، فإنه سيفيد حتما من المذاهب الأدبية الغربية فى فلسفة الفن والفكر والمجتمع ، وفى إنتاج أدبى مكتمل فنيا تتوافر له كل هذه الدعائم ، على نحو ما أوجزنا فى صدر هذه الدراسة . وفى انتظار ميلاد ذلك المذهب الجديد ، علينا أن نمهد للنضج الفنى فى معاهدنا بدراسة تلك المذاهب الأدبية العالمية ، دراسة عميقة شاملة ، وأن ندعو الكتاب إلى دراستها دراسة كاملة ، حتى يتلاقى كتاب العربية مع جمهورها فى كفاح عام للظفر بغاياتهم السامية الوطنية ولبلورة فلسفة مشتركة تترءاى فى تفكيرهم وفى صور آدابهم ، وهذه هى فرصتنا الفريدة لقيادة الوعى العربى العام من داخل نطاقه إلى مثله العليا ليتسابق للوصول إليها مع قادته ، عن اقتناع وصدق وكرامة لايهدده فيها طمع الدخلاء فيه ، ولا عداوة المتآمرين عليه .

الكاتب بين الفن والجمهـور

هل نستطيع أن نقوم الأدب حق التقويم ، ونسهم فى النهوض به ، إذا اقتصرنا فى ذلك على النظر فى بنية العمل الفنى فحسب ، مغفلين موضوع الأدب وجمهوره ، وطبيعة الموقف فيه : موقف الكاتب ، وموقف القراء ؟

لاشك أن البنية الفنية أمر جوهرى فى الإنتاج الأدبى ، وبدونها لاينتظم عمل من الأعمال فى مجال الأدب ، ولاشك كذلك أن العواطف الطيبة لاتخلق أدبا طيباً ، ولكن هل يكفى النقد الفنى وحده لتفسير الأعمال الفنية الكبيرة وجوانب تفاوتها على مر العصور فى الآداب العالمية ؟ وإذا لم يكن الأمر كذلك ، فكيف نقوم الأدب إذن تقويما كاملا فى سبيل توجيهه وجهته السديدة بحيث ينهض فنيا ويؤدى رسالته الإنسانية فى وقت معا ؟

وقد ارتبطت الأسس الفنية للأدب المسرحى بمضمون إنسانى عام فى نقد أرسطو والكلاسيكيين . وقد نظر أرسطو إلى المأساة كأنها كائن حى ، يوفق بين مقوماته العضوية ووظائفه الاجتماعية ، واتضحت نظرته هذه فى نظريته فى المحاكاة ، محاكاة العمل الفنى للطبيعة ، وللطبيعة الإنسانية بخاصة ثم فى اشتراطة أن يكون خلق الشخصيات فى المأساة كريما ، لأن غاية المأساة خلقية فى جوهرها . وعنده أنه تجوز الاستعانة فى المأساة بأشخاص سيئى الخلق ، على أن يكونوا من الشخصيات الثانوية فى المأساة . وإذا أفاد تصويرهم فى إحداث الأثر التراجيدى ، وعلى أن تدعو الضرورة الفنية إلى تصويرهم . فإذا لم تدع الضرورة الفنية إلى تصوير الخساسة كانت عيبا . وقد سار على نهجه — أو مايقرب منه — الكلاسيكيون فى النظر إلى الخلق ، وفى الاعتداد بنظرية المحاكاة ، مع فروق لايهمنا هنا تفصيلها . وقد كان ارتباط الخلق بالفن لدى الكلاسيكين ارتباطا عاما ، لم تتحدد فيه معالم الخلق تحديداً يمس من النظم الأرستقراطية القائمة ، أو ينال من أمتياز الطبقات ، أو يعدل من حقوق السلطات لأنصاف سواد الشعب ، فاقتصر تصوير الأدب على المعانى الخلقية العامة فى علاقة الإنسان بالأدنين من ذويه ، وفى التحليل النفسى لصراع الشخصيات فى مواقف عاطفية تدعم النزعات الأرستقراطية المستقرة ذلك أن الأدب فى جملته كان يتوجه به إلى الصفوة

من علية القوم . وهم الذين كانوا يرعون الكتابة والكتاب ، ولا يريدون أن يروا فيما يقرؤون سوى أفكارهم . وكان هؤلاء الكتاب يعتمدون عليهم فى حياتهم ، وفى تقويم إنتاجهم . ويحذر النقد الكلاسيكى من التوجه بالأدب إلى سواد الشعب (لأنهم طغام) وينص الناقد الكلاسيكى (شابلان) على ألا يتوجه الكاتب إلى (الأعيان) والفرسان والنبلاء وهم أصحاب (الذوق السليم) عند الكلاسيكيين . ويتطابق ذوقهم مع مقتضيات العقل من حيث هو ، فى كل زمان ومكان .ومن أجل ذلك انحصر النقد الكلاسيكى فى التقعيد للعمل الفنى ، وربطه بالخلق الإنسانى العام ، دون اهتمام بالشرح والتفسير للأعمال الأدبية . على أن أدب الكتاب الكلاسيكيين — إذا كان قد خلا من النقد الاجتماعى المرتبط أوثق رباط بالشعب ، وإذا كان أدبا مسالماً فى جملته — فإنه شف مع ذلك عن روح هذا الجمهور الأرستقراطى ، فى اختيار شخصياته الأدبية ، وفى تصوير العادات والتقاليد الأرستقراطية ، وفى الأقتصار على نوع التجارب التى تجارى هذا الجمهور الأرستقراطى وتتملق نزعاته ، أوتنبه منه جوانب فضائل ذاتية ، من شأنها أن تدعم النظم الاجتماعية المستقرة . ولم يحل ذلك دون ظهور أصالة أولئك الكتاب الفنية والفكرية دائما ، كما تراءت فى تصويرهم بعض جوانب نفسية ومشاعر ذاتية ، أفادوا فيها من واقع حياتهم الخاصة .

وما زلنا نعجب بالنواحى الإنسانية العامة ، والجوانب الفنية الطيبة ، فى إنتاج هؤلاء الكلاسيكيين ، ولنا برغم هذا الاعجاب لا نستطيع اليوم أن نكتب على نمطهم ولا أن ننهج نهجهم فى تصوير العالم الأرستقراطى الذى عاشوا فيه وله ، ولا أن نختار الموضوعات التى اختاروها مادة لأدبهم المسرحى ، إذ لم يعد كل ذلك ملائماً لجمهورنا فى عصورنا الحديثة . ومن قبل قد نقد (تولستوى) شكسبير فى عالمه الأقطاعى ، وفى إهماله للطبقات الكادحة فى فنه . وهو نقد توجيهى ، ذو دلالة قيمة وفيما نحن بسبيل بيانه من اختلاف جوهر الأعمال الأدبية باختلاف الجمهور ومطالبه على توالى العصور . وهذا الاختلاف لاينال فى شئ من الطابع الإنسانى للأدب ، ولكنه تخصيص له وتعمق فيه ، وهل كان لكتاب الثورة من أمثال ديدرو وروسو وفولتير وهوجو ومن إليهم من الرومانتيكيين وطلائعهم أن يحصروا أنفسهم فى نطاق المضمون الأدبى لأمثال شكسبير والكلاسيكيين

وهل كان لعصرهم ، وللعصور التى تلته أن تجنى ثمار كفاحهم الأجتماعى فى نشاطهم ، لو وقفوا عند تلك الحدود ؟ وكما اختلفت موضوعاتهم الأدبية كذلك اختلفت لغتهم الفنية ، وشخصياتهم المسرحية أو القصصية التى تمثلت فيها الدعوة الثورية ، ولا سبيل إلى تفسير ذلك وتقويمه إلا بالرجوع إلى جمهورهم الذى تجاوبوا معه واندمجوا فيه ، عليه . وكان هذا الجمهور ذا أثر حاسم فى إنتاج أعمالهم الأدبية ، وتوجيه نشاطهم الإنسانى الفنى ، بل وفى تكوينهم هم أنفسهم ؟

وتلك هى الناحية الاجتماعية للأدب ، ولكنها ذات أثر بالغ المدى فى الأسس الفنية أيضاً . وعلى سبيل المثال ، نذكر أن ثقة الكتاب فى جمهورهم فى العصور الحديثة هى التى بررت التزام (الموضوعية) فى القصص والمسرحيات وهى قاعدة فنية . فهؤلاء الكتاب يتركون لقرائهم أمر استنتاج ما يقصد إليه الكاتب من أهداف ومعان من خلال التصوير الموضوعى للأحداث والشخصيات . وقد استقرت هذه القاعدة فى القصص والمسرحيات ، بل وفى شعر المدرسة (البارناسية) منذ منتصف القرن التاسع عشر فى أوربا . وباسمها نعى النقاد على الرومانتيكيين نزعتهم الخطابية والذاتية . وقد سوغت هذه الثقة كذلك أن يصور الكتاب التجارب الاجتماعية الشريرة ، كى يتحاشاها المجتمع ، ويعمل على تلافيها . وفيها يختار الكتاب شخصياتهم الأدبية من الطبقات الدنيا فى المجتمع ، ويسبرون أغوارهم النفسية المضطربة القلقة المستلبة ، المدفوعة بعوامل اجتماعية أو بنوازع مئوفة . ومن وراء هذا التصوير الفنى للشر ، يقصد كتاب العصور الحديثة إلى قيادة جمهورهم إلى المثل الخيرة عن إيمان منهم بأن هذا الجمهور لن يضل فى اهتدائه إلى غاياتهم من أعمالهم الأدبية ، بعد أن كان أرسطو فى التقديم يحذر من تصوير هذا الشر إلا فى أضيق الحدود ، وعلى حذر بالغ مداه .

ولعل أهم أثر للصلة الوثيقة بين الأدب والجمهور فى المجتمع هو ملاحظة (الموقف) فى نواحيه الفنية ومعناه الاجتماعى معا . وقد وردت لفظة (موقف) فى نص لاليوت فى كتابه : (الغابة المقدسة) ، حين عرف (المعادل الموضوعى) وفى هذا النص تقرير للموضوعية وللموقف معا : الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال فى صورة فنية هى العثور على معادل موضوعى وبعبارة أخرى على مجموعة من الأشياء ، أو على

(موقف) أو على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص ، بحيث متى استوفيت الحقائق الخارجية التى يجب أن تنتهى إلى تجربة حسية ، فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة . وقد توسع الوجوديون فى فلسفتهم وأدبهم فى معنى (الموقف) . فأصبحت الشخصيات الأدبية فى القصة والمسرحية شخصيات اجتماعية أولا ، لأنها فى (موقف) يكف فيه الأفراد عن عزلتهم ،والموقف يتألف من عوائق اجتماعية ومقاومة لها فى وقت معا . وفى الموقف يتحقق وجود المرء المشروع عن طريق العمل والصراع . والتأثير الفنى لهذه النظرة الاجتماعية قد وضح فى اهتمام الكتاب فى قصصهم ومسرحياتهم بتصوير الموقف الاجتماعى أكثر من عنايتهم بالنواحى النفسية الذاتية ، فلم يعد يحفل هؤلاء الكتاب بضرورة وجود ما كان يسمى (البطل) فى الأدب المسرحى أو القصصى ، يقصدون به الشخصية الأولى التى تلقى عليها الأضواء أكثر من غيرها ، وأصبح كل همهم هو تصوير الصراع الاجتماعى لصنوف من الوعى متمثلة فى الشخصيات على سواء والموقف فى معناه الحديث ذو أثر فنى فى العناية بتصوير جوانب اجتماعية يوضحها سارتر بقوله : (كان المسرح فيما مضى مسرح تحليل خلقى للشخصيات فكانت تعرض على المسرح شخصيات تزيد فى تعقيدها أو تنقص ، ولكنها تعرض عرضا تاما فى حياتها ، ولم يكن للموقف دور إلا فى وضع هذه الأشخاص فى صراع بعضها مع بعض ، مع بيان كيف يتم التحوير فى حياة كل شخصية بتأثير الشخصيات الأخرى فيها .. وقد حدثت — منذ قليل — تغيرات هامة فى هذا الميدان ، إذ رجع كثير من المؤلفين إلى مسرح المواقف ؛ ولم يبق مجال لمسرح تحليل الشخصيات فالأبطال حريات أخذت فى الفخ مثلنا جميعاً .. ونتمنى أن يصير الأدب كله خلقياً وجدليا مثل هذا المسرح الجديد ، أى يصير أدبا خلقيا لا أدب وعظ) .

وواضح أن تلك النواحى الفنية أثر من تجدد الأدب فى نواحيه الاجتماعية وفى جمهوره الذى يستجيب الكتاب لمطالبه . ولم تكن لتوجد لو أن الأدب وقف عند النواحى الانسانية العامة التى تصلح لكل جمهور ، أو حصر نفسه فى المتعة الفنية ليصير مسلاة رفيعة .

ولنا أن نقول إن الجمهور الواقعى فى الآداب الكبرى هو الذى خلق كتابه بخاصة منذ الرومانتيكيين ، إذ اعتمد هؤلاء الكتاب عليه فى مواجهة الطغاة والمستبدين ،

بغية تحرير الأفراد من هذا الطغيان . ومن خلف إنتاج هؤلاء تجلت معان إنسانية خالدة ، ولكنها لم تكن كذلك إلا من خلال انصراف هؤلاء إلى تصوير المسائل التى تهم جمهورهم فى عصرهم .

ولا بد أن نفرق ابتداء بين أثر الجمهور وأثر البيئة . فأثر البيئة الطبيعية والفكرية فى الكتاب لا شك فيها ، ولكنه أثر تفسيرى يتراءى فى تصوير المناظر والمعانى الميسورة لدى الكاتب وقرائه . وبعد ذلك قد يجارى الكاتب الميول ، ويسير وراءها ، ويخضع لها ، وقد يتعالى عليها فى مضمون إنتاجه ، حين يقتصر على التوجه إلى الصفوة دون أن يلقى بالا إلى سواد الناس . كما فعل الرمزيون مثلا فى شعرهم فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر فى أوروبا . وتشرح البيئة كذلك النواحى النفسية ، والمشاعر الذاتية ، ولكنها فى حالاتها كلها ليست سبيل التوجيه ، فى حين يظل الجمهور بإمكانياته وطموحه وآلامه بمثابة الدعوة التى تستثير الكاتب وتهيب به ، وتسهم فى خلق عمله الأدبى وتحقيقه معا .

فالكاتب يوقظ وعى الجمهور ويبلور حاجاته ، ولكنه لايستطيع أن يخلق هذا الوعى ولا تلك الحاجات ، إذ لابد أن تكون موجودة من قبل — بالامكان كى يستطيع الكاتب أن يستجيب لها . فالكاتب الأصيل له الفضل فى البدء بالافادة من الامكانيات المتفرقة من حوله ، ولايمتاز عن الآخرين من جمهوره إلا بأنه أشد منهم شعورا بحاجة المجتمع ، وأقدرهم على الاستجابة إلى هذا الشعور . وفى كل مرحلة فاصلة فى التاريخ ، يظهر العباقرة من الكتاب يوجهون هذا الطور الجديد ، أو ينادون بدعوة أصيلة ، ولكن إذا أمعن الباحث فى النظر أدرك أن كل شئ ليس جديدا فى تلك الدعوة ، وأنها ليست سوى تركيز لمحاولات متفرقة من قبلهم ومن حولهم . ولن يستطيع الكتاب التوجه بدعوة ثورية أو مصلحة عامة لم يتهيأ لها جمهورهم . وهذه الحقيقة الجلية تبين خطر الجمهور فى قيام الأدب برسالته المحددة الإنسانية ، وتمثيله بذلك لروح عصره ، وتوقيه الانحدار إلى الاسفاف والابتذال ، أو التملق للعواطف الرخيصة . فالجمهور بمثابة الحارس الرشيد للانتاج الفكرى والفنى ، والراعى له فى وقت معا . ولذلك كان العمل على خلق الجمهور ، ونضجه ثقافياً وفنياً وتكوين رأى عام له ، أكبر عون على تأدية الأدب رسالته ، وحمل الكتاب على الاطلاع وإحكام عملهم فنياً والاستجابة لحاجات جمهورهم اجتماعياً .

وضعف ذوق الجماهير من الناحية الثقافية والاجتماعية كان من أهم الأسباب التى من أجلها لم يمثل أدبنا فى الماضى التيارات الفكرية والفنية للعصر ، بل انحصر جله فى أدب المناسبات ، والأدب الرسمى ، ووصف الحياة العاطفية الذاتية . وبمعنى آخر : لم ينشأ عندنا ما يسمى فى الآداب العالمية بالمذاهب الأدبية ، وإن كنا قد تأثرنا بها أنواعاً من التأثر . وما المذهب الأدبى إلا تصوير الأدب لمطالب العصر وآماله ، اعتدادا منه بجمهور معاصر . والمذهب الأدبى بهذا المعنى ضرورة من ضرورات كل عصر أدبى حى ناهض . يتطلع جمهوره إلى غايات خاصة به إنسانية أو قومية أو طبقية . وهو بهذا المعنى لايفرض على الجمهور والكتاب من خارجهم ، كالمذاهب السياسية المجلوبة ، أو الدينية ، أو العقيدية فى شكل من أشكالها ، ولكن يتلاقى الكتاب فيه تلقائياً متى مثلوا ثقافة العصر وقوة النقد البناءة الحرة فيه .

ولا تأثير يذكر للجمهور فى الأدب وتوجيهه إلا إذا كان هذا الجمهور واقعياً ، فعالا ، يستعين به الكتاب على مواجهة القوى المعوقة ، فيما يهدفون إلى تصويره من النقد الهدام البناء معا . ولاتزدهر نواحى هذا النوع من النقد الاجتماعى فى الأدب إلا بفضل الجمهور الواقعى . ولا تعرف فى تاريخ الآداب العالمية ظاهرة سبق فيها الكتاب طاقات عصرهم ، فصوروا مالا قبل لجمهورهم بإدراكه أو متابعته ، ثم كتب لهم فى تصويرهم النجاح . وذلك أن الأدب ينتج أثره فى وعى الجمهور إذا توجه به الكتاب إلى جمهورهم . وتحدثوا إلى أفراده ، الذين تجمعهم معا أحاسيس وغايات مشتركة . أما إذا تحدث الكاتب عن فئة أو طبقة متوجها إلى سواها من الفئات والطبقات ، فإن أدبه لن يكون ذا أثر ، لأنه لا يعدو فى هذه الحالة استدرار الشفقة والرحمة لجماعة من البائسين . ولا تنال الحقوق بالعطف والاشفاق . وإنما تكتسب بالكفاح الصادر عن وعى دائب صابر مستنير . ولهذا السبب دخلت الطبقة الوسطى دون غيرها مجال الأدب فى العصر الرومانتيكى ، ولهذا السبب أيضاً لم يدخل العمال مجال الأدب الأوربى فى قصصه ومسرحياته إلا فى القرن التاسع عشر .

وليست شكوانا من طغيان الأدب الغث ، وانتشار أدب الإسفاف ورواجه وضآلة أدب النقد الاجتماعى ، إلا مظاهر لأزمة أعظم وأهول هى أزمة الجمهور عندنا فى ضعف وعيه الاجتماعى ، وقلة حظه من الثقافة الفنية . فهذا الجمهور فى الآداب الكبرى

هو الحكم الأول فى الإنتاج الأدبى والنقدى . وهو الذى يقع بحاسته القوية على سمات العبقرية الناشئة ، فيتعرف على بواكير إنتاجها ، ويسرع إلى الاستجابة إليها ، فتفرض هذه العبقريات نفسها منذ ظهورها . وتتذوق من هذا الجمهور ثمرات جهدها ، فتدأب على بذل الجهد من جانبها ، كما يدأب الجمهور على الاعتراف لها بهذا الجميل الذى يستجيب فيه الكتاب إلى مواطن الحيوية فى المجتمع ، فيحيونه ويحيون به .

وقد قلنا إننا لانزال نعجب بالأدب الكلاسيكى وما فيه من روعة فنية ، ونواح إنسانية عامة ، على الرغم من العالم القديم الأرستقراطى الذى كان محور التصوير الفنى فيه ، وما ذلك الأعجاب إلا نتيجة لوعى الجمهور الناضج الممثل فى صفوة القوم آنذاك ، إذ كان كل منهم ناقدا أو بمثابة الناقد ، وبذا توافر لأدبهم على أيه حال طابع إنسانى عام ، فيه نوع من الاستجابة لمطالب الطبقة الأرستقراطية فى جانبها الإنسانى ؛ وقد قلنا إن الأدب ما لبث بعد ذلك أن نزل من هذه القمة العليا إلى غمار سواد الشعب تبعاً لتغير جمهوره .

ويتضح من ذلك كله أننا لم نقصد من الجمهور مجموع قراء لاصلة بينهم ، فهؤلاء مهما كثروا لايخلقون جمهورا فيما نقصد إليه . وإنما يتحقق الجمهور فى مجموع الأفراد الذين تربطهم صلات ، وتوحد بينهم آمال وآلام ، يغذيها الأدب ، فيخلق مشاعر اجتماعية مشبوبة لايحس القراء فيها أنهم معزولون عن نظرائهم وشركائهم فى التبعة . ويؤمن الكاتب بها عن ثقة فيهم ، وعن إيمان منه بأنه يستجيب فيما يكتب لحاجة ملحة من ذات نفسه لا تدفعه إليها مثوبة خارجية ولا كبرياء الأثرة ، ولا التماس وسائل العيش ، بل الأيمان بأنه يؤدى رسالته .

فليس الجمهور بالنسبة للكاتب إلا بمثابة الدعامة له ، والإهابة بمواهبه ، واستثارة انبعاثه الباطنى ، على أن يكون الإنتاج الأدبى بعد ذلك غاية الكاتب فى ذاته ، من ناحيته الفنية ومن جانبه الاجتماعى . والأدب العالمى الحى هو الذى لم يكره فيه الكاتب نفسه استجابة لداع خارجى فرض عليه من أى مصدر آتى . ولنا فى كتاب الثورات أمثلة كثيرة . فقد كان هؤلاء يعدون إنتاجهم الأدبى أعمالا اجتماعية ، ولكنهم يصدرون فيها عن إيمان وصدق وإخلاص لا شوب فيها . وهل لنا أن نستشهد فى ذلك بقول ماركس نفسه : (طبيعى أن على الكاتب أن يكسب من المال ما به يستطيع أن يحيا

ويكتب . ولكن لايصح فى حالة من الحالات أن يحيا ويكتب ليكسب المال .. الكاتب لايعد أعماله وسيلة أبدا ، إنها غايات فى ذاتها . وما أقل اعتداده لها وسيلة بالنسبة له أو لغيره . حتى إنه ليضحى بوجوده من أجل وجودها إذا اقتضى الأمر) . ويعبر عن هذه الحقيقة الهامة فى سخرية الشاعر الفرنسى برانجيه ، حين يقول فى بعض أشعاره :

أنا لا أحيا إلا كى أنظم أغانى
فإذا انتزعت منى مكانى — ياسيدى —
فإنى سأنظم أغانى كى أحيـــا . .

فإذا أغفلنا هذه الحقيقة الهامة خرج لنا نوع من (أدب المناسبات الأجتماعية) غثاً شبيهاً بأدب المدائح العربية فى القديم ، أو أدب الرسائل الرسمية .

وينصح الشاعر الألمانى رينر ماريا ريلكه شاعرا ناشئاً أن يبدأ باختبار نفسه إذا كان يصلح لمهنة الأدب . وأن يجعل مقياس ذلك أنه يستجيب فيها لحاجة ملحة ودعوة باطنة من أعماق نفسه ، (بحيث يشعر أنه سيموت إن لم يستجب لها) . وصدق الكاتب فنياً على هذا النحو هو أساس أصالته ، وهو قاسم مشترك بين المذاهب الأدبية جميعاً ، ننبه إليه هنا ونلح عليه خوفاً من اللبس فى فهم دعوتنا هنا إلى أهمية الجمهور وضرورة الاعتداد به ، كما فعل كبار الكتاب العالميين فى مختلف العصور .

وبعد ذلك ، إذا كان للأدب أن يحيا حياته التى يحرص عليها كل من ينظر إليه نظرة التجلة والتقدير ، وإذا أريد له أن يساير فى حاضره عصور نهضاته فى الآداب الكبرى فى العصور الحديثة ، فلا مناص له أن يعنى بالصراع الاجتماعى من ثنايا مظاهر الصراع النفسى فى الشخصيات الأدبية ، وقد سبق للرومانتيكيين أن صوروا من خلال بعض العواطف الذاتية أخطر مسائل قضاياهم الاجتماعية ، كما فعلوا فى تصوير عاطفة الحب مثلا ، واتخاذها سبيلا إلى هدم امتيازات الطبقات . وكانوا فى ذلك صادقين مخلصين لأدبهم ، ولجمهورهم معاً . وأملنا أن ينصرف الأدب كله أو جله ، وكذلك النقد الأدبى ، إلى واجب النقد الاجتماعى ، وبخاصة فى القصص والمسرحيات . وموضوعات هذا النقد : تطهير المجتمع ، وتعهد وعيه ، واستدراك النقص فيه ، ودفع المبادئ الإنسانية القومية إلى الأمام ، فى سبيل صفائها واستكمالها ، وبيان قيمة الوسائل القائمة للسلطات وللمواطنين ، وتعهد الوعى القومى ، والوطنى

وبمخاطبة الشعوب العربية مباشرة ، وتوسيع دائرة الجمهور ليشملها، دون وساطة فى ذلك من الحكومات التى قد يجنح أفرادها إلى مصالح ذاتية لاتمت إلى مصالح الشعوب بصلة . وما أحرى أن تسمع دعواتنا فى ذلك كله وأشباهه وما يمت إليه بصلة من الموضوعات وبخاصة ونحن فى عصر التكتلات للأمم والشعوب ، وبعد أن أصبحت كل دولة تصر على عزلتها مستضعفة تخاف أن تتخطفها الأمم . ولكن لابد أن يسبق ذلك ويصحبه وسائل مختلفة لخلق الجمهور الأدبى لدينا وفى الشعوب العربية المختلفة . ولن يتاح لنا الوصول إلى نهضة أدبنا ونقدنا إلا إذا بذلنا جهدا كبيراً فى هذه الناحية . فكيف نخلق هذا الجمهور وماهى وسائل نضجه والنهوض به ليكون رقيباً رشيداً على الإنتاج الأدبى والفكرى جملة ؟ هذا ما نتساءل عنه الآن ، وهو مازال محتاجاً إلى إجابة .

الأدب بين الوطنيـــة والعالميـــة

قد كان مدعاة إلى الأسف حقاً أن احتدم نقاش بين بعض نقادنا حول مسألة من مسائل الأدب فرغ العالم منها منذ وقت طويل ، وهى مسألة الأدب للأدب أو الفن للفن ، أو استقلال الأدب عن كل غاية سوى مايتصل بالإحكام الفنى وحده . فتلك قضية تنازل عنها دعاتها بعد أن خسروها — فى الأدب العالمى — منذ نحو قرن من الزمان ، ولم يكن قضاتها بحاجة إلى الحكم عليها ، بعد أن حور الدعاة ، فى أقوالهم فيها ، تحويراً يدل على خجلهم من القول بها . فكانت محاولة إحيائها — فى نقدنا — بمثابة بعث أشباح ، إن لم تثر الذعر ، أو الاشمئزاز فهى تثير على الأقل معانى الموت ، واستدبار الحاضر ، لأنها بمثابة القوة الدافعة إلى الخلف ، لا إلى الأمام .

فالأجدر أن يولى نقدنا عنايته قضية أخرى ، هى تردد الأدب بين الوعى العالمى والوعى الوطنى والقومى . وهى تتضمن سلفاً بديهيات فى النقد العالمى ، تجاوز بها ذلك النقد ماكان قد تردد خطأ عندنا من دعوى اكتفاء الأدب بنواحيه الفنية غاية له . وهذه البديهيات محورها أن الكاتب لايكتب لنفسه ، وأنه يحيا فى فنه بفكره كما يحيا بعاطفته ، وأنه فى فكره وعاطفته محاصر من كل جهة بعالمه الذى يعيش فيه وله ، وأن الأدب يستخدم اللغة فى تصويره ، واللغة فى ذاتها أداة اجتماعية قبل أن تكون ذات دلالة جمالية وإنما تكتسب دلالاتها الجمالية فى قرائن الاعتبارات والملابسات الاجتماعية . . ولم نقصد فى هذا البحث إلى شرح هذه المبادئ التى عددناها بديهيات ، أو معطيات يسلم بها القارئ سلفا ، ولكنا نبنى عليها ، متجاوزين إياها إلى قضية من صميم مايهمنا فى أدبنا ونقدنا ، ولها علاقة جد وثيقة باتجاهاتنا الثورية فى تكوين وعى المواطن ، والوعى القومى ثم إنها مازالت مجال جدال بين النقاد العالميين ، ويجب أن نستعرض وجهتى النظر فيها ، لنتخذ منها موقفاً حاسما . ويلتقى الطرفان المتجادلان فى هذه القضية على مبدأ مسلم به من كليهما ، هو أن الأدب له رسالة إنسانية عالمية ، وأن الكاتب لايصح بحال أن يثير الغرائز الفردية الجامحة الطائشة ، أو المشاعر التى تدفع الفرد إلى عبادة ذاته ، فترده فى قراءة العمل الأدبى إلى العزلة ، وتجعله غريباً فى نزعاته بين مواطنيه أو فى أسرته .

ومع التسليم بهذا المبدأ المشترك يرى بعض النقاد العالميين أن الكاتب يؤدى رسالته إذا بقى فى منطقة العالمية ، أوفى منطقة المعانى الكلية ، ليصور أفكاره ومبادئه فى صورة

خالدة ، لا ترتبط بعصره أو وطنه أو أمته ، حتى لاتكون آروه نسبية تعيش فى عصر دون آخر ، أو بين قوم دون آخرين . وفى نظر هؤلاء ليس دور الكاتب أن يعمل على تغيير العالم ، أو أن يشارك فى توجيه جمهوره وجهة إنسانية أو اجتماعية خاصة ، ولكن دوره الحق أن يبقى وفيا لمثال من المثل يبدو له دعمه ضرورياً لسعادة الجنس البشرى كله ، بحيث لو أدخل فى مفهوم مثاله غاية عملية ، فإنه يفسد بها ، ويفسد بدوره الأدب .

ووظيفة الكاتب — فى نظر هؤلاء — أن يقتصر فى أدبه على توكيد القيم الخالدة التى لاتهتم بأية غاية عملية ولا تعنى جمهوراً خاصاً ؛ ولاتحصر نفسها فى نطاق عصر من العصور . والقيم الحق للكاتب عند هؤلاء تدور حول العقل والحقيقة والعدالة فى معانيها العامة ، ويجب أن تتوافر لكل منها فى الإنتاج الأدبى ثلاث صفات : أن تكون ثابتة فى ذاتها غير متطورة أو حركية ، وألا تهتم بنتائج أو ملابسات خاصة ، وأن تنبنى على الفكر العالمى ، فلا تختلط بعواطف محصنة ، كالحماسة ، والشجاعة والحب ، وكإرادة القوة فى ذاتها ، وهى التى تمجد الشباب وحده لأنه الذى يمثل (قوة الحياة) . وفى ضوء هذا الإدراك ينصرف الكاتب فى قصصه أو مسرحياته إلى التحليل النفسى ، أو تصوير العادات والتقاليد من جانبها الإنسانى العام ، أو الحديث عن العدل والحرية حديثاً ينطبق على المظلومين والمضطهدين فى أيام الرومان وعهود الاقطاع فى أوروبا . كما ينطبق — أيضاً — على المظلومين والمضطهدين فى أبعد آماد المستقبل ، دون تخصيص بعصر أو بجمهور . فإذا تحدث الكاتب — فى عمله الأدبى — عن الديمقراطية ، فإنه يصورها من حيث مبادؤها التجريدية ، لا من وجهة الأحوال المعاصرة ، ولا من خلال عواطف مشبوبة تفسد صفاء الفكرة ، ولا من أجل غايات يهدف إليها جمهوره . ويحرص هؤلاء أن تظل للعمل الأدبى قداسته التى ترفع عن الانحدار إلى النفعية ، أو خدمة أيديولوجية خاصة ، أو التردى فى هوة الدعاية أو الارتباط بمسألة من المسائل الاجتماعية الموقوتة التى تنتهى بحل من الحلول ، فينتهى الأدب الذى اتخذها موضوعا له . ويرى هؤلاء ، أن الأدب — إذا بقى فى هذه المنطقة التجريدية العالمية — فإنه سيخلد ، لأنه سيصلح لكل زمان ومكان ، ويخلد به صاحبه . وطالما تردد على ألسنة بعض من تصدوا للنقد الأدبى عندنا أن الخلود ينبغى أن يكون مطلب الكاتب . ولهذا لايصح أن يتعلق بمسائل العصر العارضة ، ولا أن يصور الأحداث

والمشكلات الجارية . وغالباً مايذكرون كثيراً من مؤلفات الأدب الكلاسيكى أمثلة لأدب الاستقرار والمحافظة . وفى الحق كان أكثر كتاب الكلاسيكية وشعرائها يهدفون إلى تصوير الحقيقة العامة فى أدبهم ، متحاشين أن يمسوا الأخلاق والعادات السائدة ، وهادفين فى نفس الوقت إلى تصوير الحقيقة العامة فى أدبهم . وكان الخلق الذى يصورونه هو خلق العصور التى يهمها أن تظل محافظة على نظمها فلا تقر إلا المبادئ العامة التى لاتصطدم بالنظم الاجتماعية القائمة . ولهذا كان هم الكتاب الكلاسيكيين هو التحليل النفسى للشخصيات ، والكشف عن صراعها الباطنى تجاه الأحداث ، ومن ثم لقى الأدب الكلاسيكى رواجاً — باسم هذه المحافظة الخلقية — فى كثير من الآداب الأخرى وكانت المسرحيات الكلاسيكية — أول ماتأثرنا بالآداب الأجنبية فى عصرنا الحديث — هى أول أدب عنينا بترجمته والأقتداء به ، لأنه كان يتفق ونظمنا الأرستقراطية آنذاك .

وإذا أطاع الكاتب هذه الدعوة ، فعليه أن يلتزم — مثلا — حدود العدل والإحسان المجردين عن الاعتبارات الموضعية ، لأن التعلق بالأمور الزمنية — عند هؤلاء — أساس لتكوين المزاعم التى تنال من الحقيقة المتعالية ، باسم التعصب لفضائل محلية . كالتعصب الدينى ، وكالدعوة إلى الاستعمار واستبعاد الشعوب باسم الكبرياء الوطنية ، أو طمس معالم الإنسانية ، تلبية لنزعات جائرة وأطماع نفعية .

وإنما بينا فى شئ من التفصيل رأى الدعاة إلى الأدب التجريدى — على نحو ماقلنا — ليظهر الفرق جلياً بينهم وبين دعاة الأدب الخالص ، ولأن دعوتهم وجدت بعض القبول عند كتابنا ونقادنا فى فترة من الفترات ، حين كان هؤلاء يتعالون عن تناول مسائل العصر والتعبير عما يجيش به من مشكلات ، تعللا بأنهم إنما ينشدون الخلود لأدبهم على أن دعاة الأدب التجريدى أو العالمى هم دائماً فوق دعاة الفن للفن ، كما قررنا فى صدر هذا البحث .

ونرى — بعد ذلك — أن هذه الدعوة ضارة ، وأن ضررها خطير ، لا يقتصر على النيل من مكانة الكاتب بوصفه إنساناً يخوض مع بنى عصره مغامرة تاريخية واحدة ، بل يتعدى ضررها إلى النيل من الجوهر الفنى للكتابة نفسه .

فاقتصار الكاتب على تصوير القيم الخالدة المجردة من مسائل العصر قد يتخذ دعامة لإقرار النظم غير الانسانية : فمثلا ، باسم النظام فى ذاته يمكن أن يزعم قوم عدم المساس بالطبقات الاجتماعية ، لأن السمو يطبعه منها يزلزل النظام المستقر ، فى حين يكون من العدل أن يمحى هذا الاستقرار لتنال كل طبقة حقها الاجتماعى بوصفها دعامة من دعائم المجتمع . وهذا هو الدكتور الكسيس كاريل فى كتابه ذى الصيغة العلمية : (الإنسان ذلك المجهول) يرى أن العامل محكوم عليه أبداً بحالته الدنيا فى المجتمع بسبب منزلته فى النشاط الاجتماعى واتساقه معه اتساقاً يضعه فى موضع مستقر لا يمكن أن يتجاوزه . ومبدأ المساواة فى ذاته لا يمكن أن يؤخذ على إطلاقه ، وأن يعالج تجريدياً بعيداً من الملابسات الاجتماعية الخاصة ، فمن المسلم به أنه لا تمكن المساواة بين كل فرد وآخر فى العمل والحقوق وأنواع النشاط ، لأن لكل فرد مقدرة على عمل خاص يجيده أو يحاول إجادته ويحل محله فى المجتمع على حسب نوع نشاطه . فالناس جميعاً يولدون أحراراً وغير متساوين . ومهمة الدولة إتاحة الفرص المتكافئة لينمى كل منهم نوع مقدرته على حسب ما يستطيع . فأساس المساواة السليم هو الانتفاع إلى أقصى حد باختلاف الأفراد فى استعداداتهم ، وتنميتها فى مجالاتها المتنوعة . وتختلف وسائل تكافؤ الفرص وتنمية الاستعدادات فى كل مجتمع على حسب أحواله . فمن الخطأ القول بالمساواة المطلقة ، فهو بمثابة الدعوة إلى الحرية المطلقة ، وكلاهما يؤدى إلى الفوضى . وفى ذلك كله لا مناص من الرجوع إلى المبادئ ومراعاة الواقع الإنسانى فى تطبيقها ، بحيث لا تقوم على أسس مصطنعة غير عادلة ، كالتفريق بين الناس على أساس الثروة أو على أساس النبل الطبقى . فالمبادئ التجريدية كالنظام والمساواة يضل المفكر فى مفهومها إذا لم يلحظ ملابساتها الواقعية ، بل إنها تتناقض فيما بينها فى هذه الحالة . كمناقضة النظام والمساواة لمبدأ العدالة الاجتماعية على نحو ما ذكرنا فيما سبق .

على أن الكاتب إذا قصد إلى التوجه إلى القارئ بوصفه فرداً من أفراد العالم ، فصاغ أدباً يتعالى فيه عن المساس بالمسائل الخاصة بوطنه ، أو ببنى قومه ، فإنه سيضيق المجال على نفسه ، فلا يتحدث عن الحرية مثلا ، إلا بمقدار ما تهم جميع الناس ، فى كل العصور ، ولا مناص من أن تصبح الحرية فى هذه الحالة هزيلة ضئيلة القيمة ، ويصبح بها هو سلبياً تجاه الحرية العينية التى ينشدها لوطنه أو بنى قومه . ولن نهتم بكلامه

أحد ، ولن يخالفه فيه إنسان ، لأن الحرية فى معناها العام العالمى يتفق عليها الظالم والمظلوم ، وتؤمن بها دول الإستعمار كما تؤمن بها الشعوب المحتلة . وفى هذا المعنى التجريدى يمحى الحاضر فى الماضى أو المستقبل ، فيفقد العمل الأدبى طاقة تأثيره المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمسائل العصر ، فلا يتحقق التجاوب المنشود بين الكاتب وجمهوره . لأن جمهوره العالمى فى هذه الحالة يستوى لديه الشعور ببؤس الشعوب المحتلة فى عهود الأمم السالفة ، والشعور بكفاح الأحرار يسامون الخسف أمام عينيه ، ويسقطون فى ميادين الجهاد ضد القوى الغاشمة .

والخاصة الجوهرية للأدب هى التصوير ، تصوير الأفكار والمشاعر وكلما كان التصوير أدق وأعمق ، بلغ العمل الأدبى أكمل صفاته ، واستوفى أخص خصائصه . فإذا توثقت وشائج العمل الأدبى مع مسائل الساعة ، اكتسبت المسائل نفسها جلاء ووضوحاً بقدر ثراء العمل الأدبى فى سماته الفنية المحضة . وقد هز الأدب الفرنسى أعماق الضمير الأوربى قبيل الثورة الفرنسية ، وفى عهد تلك الثورة ، فى حين كان هم كتاب فرنسا فى ذلك العهد هو التوجه إلى الفرنسيين من خلال تصوير مسائلهم التى تشغلهم .

فالعمل الأدبى تجربة اجتماعية ، فيما لها من ملابسات ، وفيما تتسم به من آلام ، أو تنشد من آمال . وعلى الكاتب أن يطابق بين حياته وتجربته ، لا بالانحصار فى نطاق نزعاته الفردية ، بل بتوحده مع الوعى الاجتماعى . والكاتب لا يفعل ذلك فى سبيل حيوية فنه فحسب ، بل ليحقق كذلك تحياته بوصفها مشروعاً من المشروعات اختار هو أن يحققه عن طريق الأدب ، كما اختار سواه أن يحقق حياته بمشروع من المشروعات الفكرية أو المهنية . فإذا قصر الكاتب فى تلبية ما تتطلبه منه مهنته الحرة ، فإنه ينال بذلك من معنى وجوده نفسه .

وكبار الكتاب هم الذين يطبعون إنتاجهم بطابع عصرهم ، وينفذون إلى آمال العصر وآلامه فى أدبهم ، حتى فى تصوير المشاعر التى تبدو فردية لأول وهلة . فمثلا حب (اتين لانتييه) لكاترين فى قصة إميل زولا التى عنوانها (جرمينال) هو حب عامل مكافح فى سبيل قضية العمال وإنصافهم . وبعد أن يفشل فى حبه عقب موت (كاترين) ويخفق إضراب العمال فى مصنع بمدينة (ليل) يعتزم هو العودة — فى آخر

القصة — إلى باريس ، ليواصل كفاحه ، ساخطاً على العمال الذين عادوا إلى الخضوع لصاحب رأس المال بدافع الحاجة معبراً عن هذا السخط بهذه الجملة التي تصور ضمير الطبقة العاملة لعصره : « إذا كان هؤلاء الطرداء قد عادوا إلى جحيمهم ، فإن هذه الضحايا ستخصب الأرض ، لينبت فيها أمل جديد » . ومهما اختلف النقاد العالميون في معنى مسرحية إبسن التي عنوانها : (بيت الدمية) ، فإن هذا الكاتب النرويجي صور فيها نوعاً من الحب أيضاً ، ولكنه نوع يشف عن ضمير العصر ووعيه . فإن (نورا) — امرأة هلمر في تلك المسرحية — تأبى أن تعامل في المنزل بوصفها دمية ، مما جعلها تشعر بهوة سحيقة بينها وبين زوجها ، فتعتزم هجر المنزل الذى فيه زوجها وأولادها ، لتعيش وحدها وتحاول أن تصبح مخلوقة واعية بوجودها الحق وبمصيرها وفي ذلك إهابة من الكاتب بإنصاف المرأة ، وتلك كانت قضية عصره . وهب (هلمر) صور بذلك — رمزياً — عزلته في المجتمع ، كما يقول كثير من النقاد ، فتقمص شخصية (نورا) في المسرحية ، فإن ذلك لا ينفى أن الكاتب حين أراد أن يصور معنى رمزياً لجأ إلى صورة حية شفافة متصلة بعصره وقضاياه ، حتى قال بعض نقاد تلك المسرحية إن دقة الباب الذى أقفلته (نورا) من ورائها تاركة منزل الزوجية قد سمعت في جميع أنحاء أوربا . ونحن أبعد ما نكون من القول بأن العمل الأدبي الخالد ينحصر معناه في مجال واحد ، ولكن الكاتب — حين يحكم صلته بالحياة ، ويقتنع بتصوير تجربته الحية من خلالها — فإنه يشف حتماً عن معان متصلة بالعصر وبالحياة التي يحياها الكاتب .

ولا يصح أن يضحى الكاتب بحاضره ليحلم بالمجد في المستقبل فيقطع صلته بجمهوره الحالى ، تعلقاً بالوهم في أن يظفر برضاء القارئ العالمي . لأنه في هذه الحالة لن يظفر برضاء أحد . على أنه إذا تعمق في تصوير وعيه الإجتماعى في قصصه أو مسرحياته ، فإنه يعيش في حاضره ، ولن يموت أدبه بموته . لأن خاصة الأدب الحى أنه تصوير للحاضر ، نشداناً لتجاوز هذا الحاضر نحو مستقبل قريب .

وسيشف تصوير الحاضر الانسانى حتماً عن معان إنسانية عامة . فهب كتابنا —مثلا— شغلوا بالكتابة في مأساة فلسطين ، أو بالمشاركة بأدبهم في كفاح الشعوب العربية في سبيل مصائرها ، أو بالقضايا القومية المحلية الإجتماعية والاشتراكية فإن أعمالهم الأدبية ستشف عن نشدان العدل والحرية والوطنية وسمات النبل الكثيرة التى يتجاوز بها

الإنسان حدود وجوده الحيوانى ، ويطمح فى وجود إنسانى رفيع . وستتراءى هذه المعانى الخالدة أوضح ما تكون وأقوى ما تكون من خلال تصوير المواقف الخاصة فى أدق دقائقها ، إذا أحكم تصويرها فنياً ، لكى تستحق أن تدخل نطاق الأدب . ذلك أن هذه المعانى الخالدة ستتراءى من وراء تصوير المواقف المحددة حية مشبوبة ، تجد سبيلها إلى الأفكار والعواطف ، فتثير الإرادة الخيرة للعمل ، وتستنهض العزائم . وسيكون العمل الأدبى — على حد تعبير سارتر بمثابة « النداء العصرى الخاص الذى يصدر عن الإنسان حين يقبل أن ينسجم مع منطق التاريخ ، يطلقه فى صالح الجنس الإنسانى كله ، متوجهاً به إلى أهل عصره جميعاً » . وهذا النداء صادر عن وجهة نظر حاسمة ، لا يقف الكاتب منها موقف الحيدة لأنه مشترك بوعيه مع المجتمع الذى تكتب له . فالكاتب يتطلب منه ضميره أن يكون مواطناً قبل أن يكون عالمياً . ومن ثناياً مسائل وطنه التى يصورها يشف عمله حتما عن مطالب الإنسانية فى ذاتها . وهذا هو ما يدعوه (سارتر) : « أمام المعركة التى كانت تهدد بلدنا فهمنا جميعاً — حالة وغير حالة — أننا لسنا مواطنين عالميين ما دمنا لم نكن نستطيع أن نجعل من أنفسنا سويسريين أو سويديين أو برتغاليين ، وارتبط مصير أعمالنا الأدبية بمصير فرنسا فى الخطر . وكان من سبقونا من إخواننا يكتبون لنفوس فارغة ، ولكن لم يكن من فراغ لدى الجمهور الذى كنا بسبيل التوجه إليه بدورنا : فقد كان هذا الجمهور مؤلفاً من رجال من نوعنا ، يتوقعون — مثلنا — الحرب أو الموت . ولم يكن سوى موضوع واحد يلائم هؤلاء القراء . وهو موضوع حربهم وموتهم ، وهكذا حين اندمجنا فى التاريخ فى عنف ، لم يكن لنا سوى أن نضع أدباً ذا طابع تاريخى » .

وقد يقع فى وهم القارئ أن اشتغال الكاتب بمسائل عصره بمثابة الدعوة إلى أدب المناسبات ، وأدب المناسبات مزلقة قلما ينجح الكاتب فيها . ونعترف أن الأدب تصوير للمسائل والأفكار والمشاعر فإذا لجأ الكاتب إلى التصريح ، وعالج موضوعاته فى سفور ، ضاع جوهر الأدب — فليصور الكاتب أفكاره ومسائل عصره الإنسانية فى موضوعات تاريخية ، أو من خلاله أسطورة ، أو فى قصة يحكمها فنياً ، على أن يبعد فى كل حال عن الإنزلاق فى مسائل المناسبات بطريق مباشر ، ولنضرب مثلا بالكاتب النرويجى (ابسن) أيضاً فى مسرحيته الأخرى : (عدو الشعب) ، فإنه صور حملته على أحزاب عصره من خلال أسطورة خلقها هو ، تشف عن هذا المعنى كما

تشف عن معان محددة كثيرة ، لأنه أحكم صياغتها الفنية كما أحكم صلتها بالحياة . وكذلك الحال فى مسرحية (عدو المجتمع) لموليير فإنه صور فيها آفات عصره أحكم تصوير وأدعاه إلى الإشمئزاز والبغض ، ولكن من خلال أحداث إنسانية الطابع . وقد شرحنا فى مجال سابق كيف يجود شعر المناسبات وكيف يخفق ، ولا حاجة بنا هنا لتكرار ما سبق أن قلناه هناك .

وكثيراً ما توهم بعض من تصدوا للنقد عندنا أن مسائل العصر محدودة ، لأنهم يتوهمون أنها مقصورة على مسائلها الدولية ، أو مشكلاتنا القومية العامة ، ومع أننا لا نسلم بأنها محدودة حتى لو حصرناها فى ذلك النطاق ، فإننا نقرر أنها تشكل كذلك كثيراً من المسائل الإنسانية التى يضيق بها الحصر ، وتتصل بحاجات من المسائل الإنسانية التى يضيق بها الحصر ، وتتصل بحاجات مواطنينا . فهؤلاء فى حاجة إلى إيقاظ وعيهم — على حد تعبير سارتر — أسدلوا الظلام على بصائرهم ، أو نظروا إلى الجانب القريب من الأشياء دون البعيد منها ، أو إلى الجانب البعيد دون القريب أو تطلعوا إلى الغايات مغفلين أمر الوسائل ، أو امتنعوا عن التعاون مع أقرانهم ، وكذلك إذا مارسوا الصلاح بدافع من المصلحة ، أو الفضيلة ، بباعث من خور العزيمة ، أو الوفاء عن عادة .

وهذه المبادئ العامة يمكن أن تطبق على مسائل يضيق حصرها ، يتناولها الكاتب فى أدبه ، وهذه مسائل تتصل بوعى الفرد الاجتماعى ، إلى جانب المسائل الأخرى الاجتماعية فى جوهرها . ويجملها (سارتر) بوصفه كاتباً حين يقول « وبالاختصار : علينا — فيما نكتب — أن نكافح فى سبيل حرية الفرد ، وفى سبيل الثورة الاشتراكية وغالباً ما زعموا أنه لم يمكن التوفيق بينهما ، وإنما واجبنا ألا نمل الجهد فى إظهار أن كلا منهما يستلزم الآخر » .

هذا ، ولم نتناول فى دراستنا هذه إلا الكاتب فى نزعته بين العالمية والوطنية ، ويتصل بذلك موقف الكاتب بين الفن والجمهور وهو ما يحتاج إلى دراسة قادمة .

التجـديد والتقليـد

التجديد فى الأدب — شأنه شأن التقدم الاجتماعى والنهوض العلمى — يتطلب حتما بعث قيم جديدة لتموت بها قيم قديمة ، وقيام معايير فكرية تختلف معايير كانت سائدة ، والاعتداد برسالة إنسانية للأدب تستجيب لحاجات مجتمع جديد . وطابع هذا التجديد الاجتماعى أقوى وأظهر من طابعه العلمى . ولهذا كانت له خصائص الثورة على القيم الاجتماعية والفنية ، التى لم تعد تفى بحاجات جمهور الكاتب متى تغيرت بنية هذا الجمهور الاجتماعية ، فتطلع إلى تحقيق آمال جديدة ، وتزلزلت فيه القيم الاجتماعية التى كانت سائدة من قبل . ولهذا غالباً ما كان يسبق التجديد الأدبى الثورات الاجتماعية والسياسية ليقود الوعى العام إليها ، ثم يصحب هذه الثورات ليرشد هذا الوعى الحر إلى مطالبه السديدة .

وظاهرة التجديد فى الأدب تشبه ، مع ذلك ، ظاهرة التقدم العلمى فى أن لها أصولا عامة ، وأسساً جوهرية لا غنى عن دراستها للوقوف على طبيعة هذا التجديد والسير به فى طريقه القويم . وهى أصول وأسس تتفق وطبيعة الأشياء ، ومصدرها تاريخى كذلك ، لأنها فى جوهرها مأخوذة من التجارب التى مرت بها الآداب العالمية فى تاريخها الطويل . وما أحوجنا إلى التذكير بها فى عصر الثورة والبناء ، لأنها الدعائم الصحيحة التى يجب أن تصبح بمثابة البديهيات لدى دعاة التجديد ، والجمهور المثقف الذى يتوجهون إليه . ثم هى بعد ذلك من المبادئ الأولى المسلم بها فى النقد الأدبى الحديث . ومما دعانى إلى الكتابة فيها أنى رأيت بعض من يتصدون للنقد من المعاصرين تغيب عنهم بعض أصولها ، فلا يفرقون بين معالمها الدقيقة . ولهذا سأقصر بحثى هذا على ما أرى أننا فى حاجة إليه من أصولها وقواعدها العامة .

وأول ما أنبه إليه منها هو أنه ليس من جديد فى الأدب جدة مطلقة ، أى لا طفرة فى التجديد الأدبى . فمهما بدا الجديد طريفاً رائعاً ، فله مع ذلك عوامله التدريجية البطيئة التى تجعل منه ظاهرة طبيعية لدى المتأمل الممعن فى النظر ، ثم له بعد ذلك بذوره مهما كانت ضئيلة — فيما سبقه ومهد له .

ولا ينبغى أن يغيب عن أذهاننا أن الطفرة فى التقدم العلمى مستحيلة كذلك .

فنظرية الذرة — مهما بدت رائعة مذهلة — قد سبقها ومهد لها آلاف البحوث العلمية ، بحيث أصبحت الخطوة الفاصلة فى ظهورها إلى الوجود بمثابة ثمرة طبيعية لدى العلماء الواقفين على بواطن الأمور ، وإنما أتيح قطاف هذه الثمرة لعبقرى وقف على جميع هذه البحوث ، ثم خطا بها خطوة واحدة إلى الأمام . وفى ذلك تشبه الثورة الأدبية الثورة العلمية ، فى أن كليهما وليد التراث الإنسانى والعوامل الفكرية المعاصرة معاً . وكذلك الشأن فى الثورة الإجتماعية ؛ فلكل مصلح اجتماعى صلته التى لا تنكر بعصره ، إذ أنه مستجيب لإمكانياته موجه لها فى وقت معاً . ثم تتوالى نتائج هذه الثورات وتكثر ثمراتها حتى يبدو الفرق شاسعاً بين الماضى والحاضر لمن ينظر إلى ظاهر الأمور عن بعد ، ولكن المتعمق فى بحثه يرى صلة هذا الحاضر بذلك الماضى واضحة فى الوعى التاريخى .

فالتجديد لا يقطع الصلة نهائياً بالقديم ، وإن جدد من قيمه ومعالمه ؛ ولم يكن للجديد أن يتولد بدون القديم . وفى هذا الباب قد يتولد النقيض من النقيض . وهذه الظاهرة أوضح ما تكون فى التجديد الأدبى ، فمهما بعدنا عن أدبنا القديم فى أجناسه الأدبية وفى المعايير الفنية وفى الغايات الإنسانية ، فصلتنا واضحة به فى الصور الفنية الجزئية وفى اللغة ، وهى الأداة الفنية والدعامة الكبرى للأداء . ولم يقم أحد بدعوة تجديد يعتد بها قبل أن يدرس الأدب القديم ويتعمق فيه ويتمكن منه ، ليوثق الصلة بينه وبين جمهوره من ناحية ، ثم ليتسنى له الوقوف على ما يستحق الإبقاء عليه من قيم قديمة ، وتجديد ما بلى من تلك القيم ، استجابة إلى الحاجات الملحة الحاضرة . ولا وزن عندنا لأدعياء التجديد ، ولا نعتد لهم بشأن فى هذا المجال ، ولا فى واقع الحال . وإذن ليطمئن المتخلفون الذين يريدوننا أن نبقى فى دائرة القديم لا نتجاوزه لأنه المثل الأعلى ، ويرون أن كل خروج عليه أو نيل منه انحراف عن الرشد ، مخالفين بذلك سنة الأشياء وطبيعة سير الآداب جميعاً .

وأساس آخر للتجديد كذلك هو أنه لا انطواء لأدب على نفسه ؛ أى لا عزلة بين الآداب . فالتعاون المتبادل بين الآداب فى سبيل نهوضها وتقدمها ؛ كالتعاون العلمى لتقدم الإنسانية ؛ وهذه بديهية من بديهيات النقد الأدبى لدى كبار النقاد العالميين جميعاً . وأقدم من تنبه لها دعاة التجديد فى الأدب اللاتينى احتذاء بالأدب

اليونانى . وقد اخترعوا لذلك ما سموه نظرية (المحاكاة) وهى غير نظرية (محاكاة الطبيعة) الشهيرة التى دعا إليها أرسطو وليست مجال حديثنا الآن . وإنما أراد أولئك الدعاة بنظرية محاكاتهم تلك ، الإفادة من الطريق القيم فى الأدب اليونانى رغبة فى إغناء أدبهم والنهوض به :

يقول الشاعر الناقد الرومانى هوراس (٦٥ — ٨ ق . م) متوجهاً إلى بنى قومه : « اتبعوا أمثلة الإغريق ، واعكفوا على دراستها ليلا ، واعكفوا على دراستها نهاراً » (١) ويقصد بذلك المحاكاة المثمرة التى لا تمحو أصالة الشاعر . وقد خطا بعده الناقد الرومانى الآخر (كانتيليان Quintilian (٣٥ — ٩٦ م) خطوات واسعة فى شرح هذه النظرية . فقد سن لهذه المحاكاة قواعد عامة : أولاها أن المحاكاة بهذا المعنى مبدأ عام من مبادئ الفن لا غنى عنه وكان يقصد طبعاً محاكاة اللاتينيين لليونان . والقاعدة الثانية أن هذه المحاكاة ليست سهلة بل تتطلب مواهب خاصة فى الكاتب الذى يحاكى ، شأنها فى ذلك شأن محاكاة الطبيعة ، وثالثها أن المحاكاة يجب ألا تكون للكلمات والعبارات بقدر ما هى لجوهر الموضوع ولبه ومنهجه . ورابعها أن على من يحاكى اليونانيين أن يختار نماذجه التى يتيسر له محاكاتها وأن تتوافر له قوة الحكم ليميز الجيد من الردئ ، ثم يحاول محاكاة الجيد بما تحتمل طاقته . وأخيراً يقرر كانتيليان أن المحاكاة وحدها غير كافية ويجب ألا تعوق ابتكار الشاعر أو الكاتب ، وألا تحول دون أصالته . وفى كنف نظرية (المحاكاة) هذه تم للأدب الرومانى الازدهار ، بفضل محاكاة الكتاب اللاتينيين لليونان ، مع توافر اصالتهم فى وقت معاً . ويجمع نقاد الأدب ومؤرخوه أنه لم يكن للأدب اللاتينى شأن يذكر قبل إتصاله بالأدب اليونانى وإفادته منه .

وفى عصر النهضة الأوربى (القرن الخامس عشر) اتجهت الآداب الأوربية وجهة الآداب القديمة من يونانية ولاتينية . وكان للعرب فضل توجيه أنظارهم إلى قيمة النصوص اليونانية ، بما قاموا به من تراجم الفلاسفة اليونان ، وبخاصة أرسطو . فحاول رجال النهضة الرجوع إلى تلك النصوص فى لغاتها الأصلية ثم أخذوا فى طبع النصوص اليونانية وترجمتها والتعليق عليها . وكانت دعوتهم إلى الرجوع لآداب اليونان والرومان

---

(١) انظر : Horace : Ars Poetica, P. 268-269.

ومحاكاتهما بمثابة ثورة فكرية فى ذلك العصر لأنها كانت تتضمن الخروج على آداب العصور الوسطى ذات الطابع المسيحى فى وجهتها العامة . وقد رجع دعاة التجديد الأوربى فى عصر النهضة إلى نظرية المحاكاة فى معناها الخاص الذى سبق أن أشرنا إليه .

والذى يتضح من آراء أولئك الدعاة — فى نزعتهم الإنسانية — أن حرصهم على نهضة أدبهم هو الذى حملهم على الكشف عن كنوز الآداب القديمة للإفادة منها . ومما اشترطوه لذلك — وهو يهمنا هنا من حيث المبدأ — هو أنه لا تجوز محاكاة الكتاب والشعراء من اللغة نفسها . لأن مثل هذه المحاكاة تؤدى إلى جمود اللغة وركودها .

ومصداق ذلك فى أدبنا محاكاة كثير من شعرائنا فى القديم للشعر الجاهلى فى قوالبه ومعانيه وصوره ، مما حصر أولئك الشعراء فى دائرة تقليدية ضوءلت بها أصالتهم . يقول أحد دعاة ذلك التجديد فى عصر النهضة الأوربى : « حذار — يا من تريد للغتك النمو ، وتريد أن تنبغ فيها — من أن تلجأ إلى محاكاة هينة الشأن ، فتقلد أدباء لغتك . . فهذه نزعة مثوفة لا جدوى منها ، ولا سمو فيها . . فليست سوى منح لغتك ما هو فى حوزتها سلفاً » (١) ؛ وبالإحتذاء حذو الآداب الأخرى يستطاع خلق أجناس أدبية وقيم فنية جديدة ، وهو ما لا يتيسر بالبقاء فى نطاق الأدب القومى نفسه : « ولو أنى سئلت عن خبرة شعرائنا . . لأجبت بأنهم أجادوا فيما كتبوا ، وأنهم أغنوا لغتنا ، وأننا مدينون لهم بالكثير ، ولكنى أقول : اننا نستطيع أن نخلق فى لغتنا أجناساً من الشعر أكثر جدة وخصباً إذا بحثنا عنها فى آداب اليونان والرومان » (٢) .

على أن المحاكاة — فى هذا المعنى — يجب ألا تمحو أصالة الشاعر أو الكاتب ، وتطلعه إلى أن يسبق نموذجه . ولهذا يرى بلتييه Peletier (١٥١٧ — ١٥٨٢) — وهو من هؤلاء الدعاة أيضاً ، ثم هو فى هذا متأثر بكانتليان الرومانى — أن المحاكاة ليست تقليداً محضاً ، وإنما هى السير على هدى نماذج بمثابة قدوة للكاتب ، فيقول : « لا يصح أن يقع الكاتب المتطلع للكمال فى زلة التقليد المحض ؛ بل يجب

---

(١) انظر : Du Belay : Défense et ilustraction de La Langue Française, I, VII.

(٢) المرجع السابق الفصل السابع ، وكذا : H. Chamard, Histoire de La Pléiade, 1, P. 191-193

عليه أن يطمح — لا إلى إضافة شئ من عنده فحسب — بل إلى أن يفضل نموذجه فى كثير من المسائل واعلم أن السماء تستطيع أن تخلق شاعراً كاملا بنفسه دون عون ، ولكنها لم تفعل قط حتى الآن . واعلم أن مساواتك نموذجك ليست شيئاً تستحق عليه التهنئة . . فالتقليد المحض لا ينتج عنه شئ رفيع ، بل إن سمة الكسول القليل الهمة هى اتباع الآخرين . ولن يكون لهم نظيراً . بل يبقى دائماً أخيراً . . وأى مجد فى السير فى درب ممهد مطروق ؟ » (١) .

وقد اكتملت فى هـــذه الدعوة نظرية المحاكاة بهـــذا المعنى كما استقرت عند الكلاسيكيين والشراح الإيطاليين لأرسطو فى القرن السادس عشر والسابع عشر الميلاديين . وعمادها الذى ننوه به هنا أنه لتجديد الأدب لابد من خروجه من عزلته إلى تراث الإنسانية الأدبى ، مع وجوب بذل الجهد لمجاوزة النماذج التى يفيد منها الكتاب والشعراء . وينص على ذلك (لا برويير) فى قوله : « لن يستطاع بلوغ حد الكمال فى الكتابة ، ولن يستطاع — مع القدرة — التفوق على الأقدمين إلا بمحاكاتهم » (٢) .

ونتائج هذه النظرية التى تهمنا هنا هى أن الأصالة المطلقة مستحيلة ، فأكثر الكتاب والشعراء أصالة مدين لسابقيه ، وأن التأثر بالآداب الأخرى أساس جوهرى لتجديد الأدب القومى ، وأن المحاكاة الرشيدة طريق إغناء اللغات والآداب .

غير أن كلمة المحاكاة على إطلاقها غامضة ، وطالما أسفت إلى التقليد الذى يمحو الأصالة . ولهذا اشترط لها الكلاسيكيون وشراح أرسطو من الإيطاليين ثلاثة مبادئ : أولها أن يختار الكاتب من بين نماذجه ، وأن يميز الصحيح من الزائف فيها ، لأن الأقدمين بشر يخطئون ويصيبون . وعماد ذلك هو الدربة الفنية . وثانى هذه المبادئ أن يحاكى الكاتب ما يتفق وعصره ، كما كتب الأقدمون لعصرهم ، وثالثها ألا يحاكى الكتاب من نفس اللغة ، لما سبق أن عللناه (٣) .

---

(١) المرجع السابق ، الجزء الثانى ، ص ١٠٥ — ١٠٦ .

(٢) انظر : La Bruyère : Les Caractères, 1, Pensée I.

(٣) انظر R. Bray : La Formation de La Doctrine classique 2è Partie, Chap. IV.

وقد أصبح من المسلم به أن كل أدب من الآداب إذا أراد أن ينهض ويتجدد فلا مناص له من الخروج من حدود اللغة التي كتب بها ليفيد من الآداب الأخرى ينشد ما به يغني ويكمل ، وما به يستجيب لحاجة الأمة ومطالب القومية ، سواء في القوالب الفنية أو الموضوعات أو التيارات الفكرية أو المعاني العامة أو الصور والأخيلة الجزئية . وقد اهتدى بعض نقاد العرب القدامى إلى ما يعود على الأدب القومي من فائدة بتأثره بالآداب الأخرى في نواحي الصور الجزئية والصياغة الفنية . مثلا يقول أبو هلال العسكري : « ومن عرف ترتيب المعاني واستعمال الألفاظ على وجوهها للغة من اللغات . ثم انتقل إلى لغة أخرى ، تهيأ له فيها من صنعة الكلام مثل ما تهيأ له في الأولى . ألا ترى أن عبد الحميد الكاتب استخرج أمثلة الكتابة التي رسمها لمن بعده من اللسان الفارسي فحولها إلى اللسان العربي ؟ » (١) .

وظاهرة تأثر الأدب القومي بغيره من الآداب العالمية ظاهرة طبيعية تحدث للأدب المتأثر في عصور نهضاته . وهي دليل على تفتح مواهب أهل الأدب المتأثر ، وهي السبيل لإشباع نهمهم الفكري ، ثم هي أقوى أمارة على رغبتهم في نشدان الكمال . ودلالتها على فضل الآداب المؤثرة فيه ؛ ذلك أن الأدب القومي في عصور نهضاته — يختار من الآداب العالمية ما يعينه على النهوض بعبء رسالته الإنسانية والفنية والقومية ، لا يفرق في ذلك بين الآداب القديمة والحديثة ، والآداب التي لا تزال لغاتها حية والآداب التي ماتت لغتها ، لأن غاية الأدب القومي من ذلك هي الوقوف على وسائل الكمال أينما وجدها . فالعرب — مثلا — قد أفادوا قديماً من الأدب الإيراني القديم ، وقد كانوا هم الفاتحين والمتفوقين سياسياً ودولياً ، في حين كانت اللغة البهلوية — وهي لغة ذلك الأدب — قد ماتت بوصفها لغة أدبية . وكذلك تأثرت اللاتينية قديماً بالأدب اليوناني ، بعد أن احتل الرومان دولة اليونان سياسياً . وقد تأثرت الآداب الأوربية — وبخاصة في عصر النهضة — بالأدب اليوناني بعد أن ماتت لغة ذلك الأدب بزمن طويل . فليس معنى تأثر الأدب القومي بغيره من الآداب خضوع أهله لأصحاب الأدب

(١) ابو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص ٥١ ، ولا يعنينا من كلام أبى هلال الا اقراره للمبدأ العام فى تأثر لغة بلغة اخرى تأثرا محمودا ، وليس هنا مجال البحث فى صحة المثال الذى اتى به . وانظر ايضا فى اقرار المبدأ نفسه مقالا للأستاذ العقاد فى مجلة الكتاب — اكتوبر سنة ١٩٤٧ — المجلد الرابع ص ٥٠٦ .

المؤثر ، ولا استجداء هم لهؤلاء ؛ ولا انحطاط منزلتهم عنهم دولياً أو سياسياً . وإنما هو التعاون الإنسانى والعالمى فى سبيل الوصول إلى غايته من الكمال الأدبى والفنى .

وإذا كانت هذه هى غاية الأدب القومى حين يتأثر ، فإن على أهله أن يقتصروا على الاختيار من الآداب التى يتأثرون بها ، على حسب حاجتهم ، لا ينشدون من وراء هذا الاختيار سوى نهضة أدبهم وتقدمه وتجديده ، كى يكملوا المأثور من تراثهم القومى ويغنوه . وأصالة اللغة القومية وتقاليدها الصالحة الموروثة ، وخصائصها الفنية فى التعبير والصياغة ، كل هذه تظل بمثابة موانع حصينة تحمى هذا الإختيار من أن ينحرف عن غايته ، لكيلا تمحى الحدود القومية أو خصائص العبقرية اللغوية للأدب المتأثر ، وهى التى يراد إغناؤها وتجديدها بهذا الاختيار ؛ والكاتب أو الشاعر الذى يتجاوز حدود هذا الاختيار . فيكره اللغة القومية على ما لا قبل له بطبيعتها ، أو يطغى على أصولها ووسائلها فى التعبير ، يتعرض لخطر قطع علاقاته — لا مع قرائه وجمهوره فحسب — بل مع روح اللغة القومية نفسها .

ولهذا كان لابد — كى يسير هذا التجديد فى طريقه الرشيد — من تعمق الكتاب فى دراسة أدبهم قبل التطلع إلى التأثر بسواهم والإفادة منه . وذلك كى يصبحوا قادرين على تطويع لغتهم — بالاطلاع والوعى والتحصيل — فينقلوا بروحها وخصائصها الفنية ما يتطلعون إلى استفادته من معان وأجناس أدبية وتيارات فكرية فنية لابد منها فى إكمال ثقافتهم العصرية . وهذا هو ما يحدث فى حالات التجديد الأدبى المثمرة لدى من يعتد بهم من كتاب الآداب العالمية جميعاً . فهؤلاء يحيطون بأدبهم وخصائص لغتهم قبل أن يبحثوا عن وسائل كمالها فى مظان الإفادة من التراث العالمى . فإذا حدث أن أغفل الكتاب المتأثرون ما يجب عليهم من استكمال ثقافتهم الأدبية فى لغتهم ، وانغمسوا مع ذلك فى الآداب التى يعجبون بها ، فإنهم يخرجون على جمهورهم برطانة لا تغنى ، وتفقدهم لغتهم القومية كما يفقدهم أدبها ، فيكونون كمن يحاول أن يرتوى من نهر فيغرق فيه . ومن الخطأ الاستشهاد بأمثال هؤلاء على ضرر التأثير والتأثر المتبادلين بين الآداب أو إنكاره . وهل يمكن أن نستدل على ضرر الدواء بمن يسيئون فى استعماله ، فيصيرونه سماً وهو فى الحقيقة ترياق ؟

ومن الخطأ الشائع الاعتقاد فى أن تأثر الكاتب — على هذا النحو — بأدب غير أدب قومه يمحو أصالة الأدب أو أصالة الكاتب . ويردد هذا القول من لا علم عندهم بطبيعة الآداب العالمية فى سيرها وتقدمها وتأثرها بعضها بالبعض الآخر . ومن أسباب خطئهم فى ذلك ما ورثناه من دراسة للسرقات الأدبية كما كانت فى النقد العربى القديم ، إذ كانت هذه السرقات تقوم على تصيد وجوه الشبه بين شاعر وشاعر للنيل من الشاعر المتأثر . وكانت وجوه الشبه التى يتصيدونها دائرة كلها حول المعانى الجزئية . ولكن النقد الحديث لا يعبأ بسوى الوحدة الكلية للتجربة . فيلحظ أصالة الشاعر أو الكاتب فى تجربته العامة وأفكاره التى يصورها فى إطار تلك التجربة . ولا ضير عليه بعد ذلك أن يستفيد — فى حدود تلك الأصالة العامة — من الميراث الأدبى القومى والعالمى . فقد يقتبس الموضوع ولكنه يجدد فى القضية الفكرية التى يرمى إلى تصويرها من خلال عرض ذلك الموضوع فى قالبه الفنى . وقد يستفيد فى تصوير بعض مواقف قصته أو مسرحيته ، أو فى بعض الصور فى قصيدته ولكن هذه المواقف وهذه الصور تكتسب معانى جديدة فى إطار العمل الأدبى الكلى الأصيل الذى هو من خلق الكاتب أو الشاعر المتأثر على شرط أن تتسلل هذه الآراء والمواقف إلى ذلك العمل الكلى عن طريق الهضم والتمثيل لا عن طريق النقل والترقيع .

والكاتب الضحل هو الذى لا يبين إنتاجه الأدبى عن تفاعله مع الإنتاج العالمى الفنى والفكرى . والكشف عن مصادر الكتاب ، وبيان مدى إفادتهم من الآداب والثقافات العالمية فيما ساقوا لأدبهم من جديد مهمة من مهام النقد الحديث والأدب المقارن ، دون قصد إلى النيل من قدر هؤلاء الكتاب ، إذ أن أصالتهم ظاهرة كل الظهور على الرغم من تأثرهم ، بل إنها كذلك بفضل تأثرهم . فلو لم يتصل كبار كتابنا وشعرائنا المجددين بآداب الغرب لما كانوا هم أنفسهم كما نعرفهم ونقرؤهم ؛ فتأثر الأستاذ نجيب محفوظ بكتاب القصة فى الغرب ، وبخاصة الواقعيين منهم ، لا مجال لأدنى شك فيه ، كما قررناه فى مكان آخر ؛ ولولا الكلاسيكيون والرومانتيكيون والرمزيون لما كان لنا أمثال الأستاذ طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم وبشر فارس ، على تفصيل يطول بيانه ، وليس هذا المجال مجاله . ونكتفى هنا بالإشارة إليه ، مقررين أنه لا يمكن فهم أمثال هؤلاء حق الفهم إلا إذا وقفنا على مصادرهم ، لا بقصد النيل

من مكانتهم ، بل لبيان أصالتهم فى هضمها وتمثيلها ، ثم لشرح فضلهم على الأدب العربى فى مختلف نواحى تجديدهم . وشاعرنا شوقى فى أدبه المسرحى متأثر بشكسبير ودريدن ، ثم بكثير من الشعراء الفرنسيين وشعراء الفرس عن طريق معرفته للأدب التركى ، كما يدين كذلك للمذاهب الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية . وشوقى متأثر فى قصص الحيوان بالشاعر الفرنسى لافونتين . وفى كل جوانب تجديده هذه ، تظهر أصالته إلى جانب تأثره .

وكما أن التأثير بالآداب الأخرى بقصد تجديد الأدب القومى لا يطغى على أصالة الكاتب كما بينا ، فإنه كذلك لا يطغى على أصالة الأدب وأصالته القومية ، بل إنه وسيلة إغنائهما . فقد أصبحت المسرحية — فى أجناسها ومذاهبها المختلفة — جزءاً كبيراً جوهرياً غنى به أدبنا الحديث ، أخذ يطغى مع القصة على الشعر الغنائى الذى كاد يكون كل شئ فى أدبنا القديم ، وكان وحده المشغلة الكبرى لدى نقاد العرب القدماء ، بل إن مفهوم الشعر الغنائى قد تغير تغيراً كبيراً فى العصر الحديث ، فتجددت أصوله الفنية ، ومعالمه النقدية . وعاد ذلك كله بالخير كل الخير على أدبنا العربى القومى . ولم يتوافر لنا ذلك إلا بفضل تفتح مواهب المجددين منا ، وإقبالهم فى نهم على هضم الثقافات العالمية ، وبذلهم الجهد فى نقل هذه الأجناس الأدبية الجديدة ، بحيث تأصلت فى تراثنا الأدبى أو أخذت فى التأصل ، وأصبحت مجال فخر لأدبنا ، وآية على إخلاص كبار كتابنا وأدبائنا فيما بذلوا من جهد وأقاموا من دعائم قوية للتجديد . وهذه حقائق لا يمارى فيها عاقل ، أو متخصص من المتخصصين الحقيقيين الذين يقفون على حقائق ما تخصصوا فيه ، فيعيشون بعقلهم ومعارفهم فى عصرنا ، ولا وزن للزائفين المتخلفين .

وإذن فحور التجديد المدعم بالإفادة من الآداب العالمية هو الأصالة ، أصالة الكتاب والشعراء ، وأصالة اللغة القومية والأدب القومى . وبهذه الأصالة تتحقق المحاكاة الرشيدة المثمرة . والخطر كل الخطر فى التقليد الأعمى ، فهو تقليد لا يخلد به أدب ولا ينهض ، ولا يسمو به كاتب . وما أشبهه بتقليد القرود ، أو تقليد الأطفال لحركات من يحيطون بهم دون تمييز . وفى ضوء ما قلنا نستطيع أن نفهم قول الشاعر الناقد الفرنسى (بول فالبرى) : « ليس أدعى إلى ظهور أصالة الكاتب أو الشاعر من تأثره بآراء الآخرين ، فما الليث إلا عدة خراف مهضومة » . وسمة الكاتب أو الشاعر

الأصيل أنه يفخر بما هضمه ومثله من آراء الآخرين وثقافتهم ، سواء كانوا من بنى قومه أو من كبار الكتاب والشعراء العالميين ، كما نرى فى كلمة بول فاليرى السابقة ، وكما بينت من قبل فى الحديث عن ت . س . اليوت .

وقد أتى يوماً إلى جوته صديقه وسكرتيره إكرمـــان ، ليهنئه بصدور طبعة جديدة من مؤلفاته كاملة . فنظر جوته إلى أجزاء كتبه مرصوصاً بعضها فوق بعض ، وأخذ يشرح لإكرمان كيف زخرت مؤلفاته بما أفاده من الإغريق والإنجليز والإيطاليين والفرنسيين ، ثم أضاف إلى ذلك قوله : كل هذا موقع عليه باسم (جوته) .

على أننا نكرر أن الكاتب المجدد ليست علاقته فى تأثره بمن يتأثر بهم من كتاب الآداب الأخرى — علاقة التابع بالمتبوع ، ولا علاقة الخاضع المسود بسيده ، بل علاقة المهتدى بنماذج ناضجة فنية وفكرية ، يطبعها بطابعه ، ويضفى عليها صبغة قوميته .

وهذه هى الأصالة الحق ، فالأصالة ليست هى اقتصار المرء على حـــدود إمكانياته الفطرية لا يتجاوزها وليست هى رفض التجاوب مع العالم الخارجى ، وبذل الجهد فى فهمه ، كما يتوهم من استولى عليهم الكسل الذهنى ، ولكن الأصالة الحق هى القدرة على الإفادة الخارجية عن نطاق الذات ، حتى يتسنى للمرء الارتقاء بذاته عن طريق تنمية إمكانياتها . ولا يستطيع امرؤ أن يصقل عقله ، ولا أن يبلغ أقصى ما يتيسر له من كمال ، إلا بجلاء ذهنه بأفكار الآخرين ، من بنى قومه أو من سواهم ، وبالأخذ بالمفيد من آرائهم ودعواتهم .

وقد يفتح التأثر بالآداب الأخرى مجالات فسيحة للتجديد عن طريق فهم ما ورثه الأدب القومى من تراث فهماً جديداً ، لم يكن ليهتدى إليه كتاب الأدب القومى لولا تأثرهم بالآداب العالمية . ونضرب مثلا لذلك ما أفدناه من الآداب الغربية فى فهم معنى شخصية (شهرزاد) . فقد كانت شخصية (شهرزاد) كما ورثناها فى قصصنا الشعبى شخصية خرافية تحكى قصصاً غايتها التسلية فحسب . ولكن القرن الثامن عشر والتاسع عشر الأوروبيين عنيا بهذه الشخصية ، وأضفيا عليها أنواعاً جديدة من الفهم تتمشى مع الفلسفة العاطفية التى كانت سائدة آنذاك . وجوهرها أن الإنسان قد يهتدى إلى الحقائق الكبرى عن طريق العاطفة لا العقل . فكانت شهرزاد مثال من يهتدى إلى الحقيقة عن طريق العاطفة . فإنها لم ترجع شهريار عن عادته

الوحشية من قتل نسائه عن طريق المنطق والتفكير . وإلا لفشلت فى مهمتها ؛ ولكنها هدته عن طريق العاطفة بإثارتها مشاعره بما تقص عليه من حكايات ؛ فكأنها بذلك قد جرعته الحقيقة قليلا قليلا وجرعة جرعة . وبذلك أصبحت رمزاً للاهتداء إلى الحقائق عاطفياً لاعقلياً .

وبهذا المعنى أتت إلينا شهرزاد فى أدبنا الحديث ، فى مسرحية شهرزاد للأستاذ توفيق الحكيم ، وفى (أحلام شهر زاد) قصة الأستاذ الدكتور طه حسين ، وفى (القصر المسحور) وهى القصة التى وضعها الأستاذان الدكتور طه حسين وتوفيق الحكيم معاً . فلم تعد هى الشخصية الموروثة فى أدبنا الشعبى ، ولكنها غنيت وتوسع فيها فأصبحت ذات معان رمزية فلسفية ، ولم تقف عند المعنى الحرفى القصصى كما كانت من قبل . هذا إلى أن عناية كتاب الغرب وشعرائه بألف ليلة وليلة كانت من الأسباب التى فتحت عيون كتابنا وشعرائنا إلى الإفادة من أدبنا الشعبى أنواعاً من الإفادة ، وبخاصة من ألف ليلة وليلة ، عن طريق التأويل الخصب ، والفهم الطريف ، والتصوير الناضج الأصيل .

وتبادل التأثير والتأثر بين الآداب — على نحو ما ذكرنا — قد يكون سبيلا إلى تنبيه المواطنين إلى تقدير بعض شعرائهم وكتابهم حق التقدير ، بعد أن كانوا غافلين عما لهم من مكانة . وهذا هو الشاعر العالم عمر الخيام قد عبر فى رباعياته المشهورة عن ضيقه بهذا العالم تعبيراً حراً من القيود العامة ، ولكنه تعبير يشف عن أسى المفكر ، وتشاؤم الفيلسوف ، وشعور الفنان المرهف الأسيان . ولم تلق رباعياته حظوة لدى المعاصرين من مواطنيه ، بل كان بها لدى أكثرهم مظنة ريبة فى عقيدته . فظلت شهرته عند الفرس مقصورة على مكانته العلمية والفلكية (١) حتى كان القرن التاسع عشر الميلادى ، فرأى شعراؤه فى أوروبا فى رباعيات الخيام تعبيراً عن روح عصرهم ، إذا كان الصراع فى عصرهم قد بلغ أشده بين العلم فى حقائقه المادية وبين المثالية المبنية على أسس خلقية ودينية غير مستقرة . فأصبحت للخيام — منذ القرن التاسع عشر — حظوة لم يظفر بها من قبل .

---

(١) أقدم من تحدث عنه من مؤرخى الفرس نظامى عروضى سمرقندى فى فصل خاص من كتابه الفارسى : جهاز مقاله . وقد مدحه لمكانته العلمية وصدق نبوءته فى علم الفلك فحسب .

وتحقق ذلك كله بفضل أستيحاء الشعراء والكتاب الأوربيين تلك الرباعيات دون ترجمتها حرفياً . والفضل الأول فى ذلك يرجع إلى الشاعر الأنجليزى (إدوارد فيتز جرالد) الذى نشر الترجمة الحرة لرباعياته عام ١٨٥٩ م (١) . وتعد رباعياته من عيون الأدب الأنجليزى لا الفارسى ، لأنه لم يزد على أن استوحى الأدب الفارسى . فقد غير ونقل وزاد فى الأصل الفارسى ، بحيث لم تعد رباعياته ترجمة وفية للأصل الفارسى ، وإن بدت جميلة رائعة . على أن بها ست عشرة رباعية ليست فى الأصل الفارسى وهى تؤلف نسبة ليست باليسيرة إذا قيست بمجموع رباعياته البالغ عددها تسعاً وسبعين رباعية . وبهذا التصرف الأصيل امتدت رباعيات الخيام إلى العالم الغربى كله ، ولقيت رواجاً لم تظفر بما يقرب منه فى وطنها الأصيل ، بل إنها أثرت — بعد هذا الزواج — فى مواطنى الخيام أنفسهم ، فقدروه أكثر مما كانوا يقدرون (٢) .

فالتأثر بالآداب الأخرى لا يتجاوز نطاق البعث والتوجيه ، وهو بمثابة التلقيح والاخصاب للأفكار والأمكانيات ، أو بمثابة بذور فنية وفكرية تستنبت فى آداب غير أدبها الأصلى ، متى تهيأ لها العصر الملائم ، والعوامل المساعدة .

ولهذا كان لابد من أن تتهيأ لها حالة استقبال مناسبة فى الأدب المتأثر ، حتى يتاح لكتابه وشعرائه التجديد عن طريق الإفادة منها . فى هذه الحالة تتجاوب الميول وتتشابه الطبائع ، ولكنها لدى الكاتب المحدد — ليست سوى إمكانيات وميول موزعة تتطلب ظهورا وتوجيها وتغذية يعوزها الأدب القومى ، ويصادفها — بفضل العبقريين من أهله — فى الآفاق الرحيبة للآداب الأخرى .

كتب الشاعر الفرنسى بودلير إلى صديق له يقول : أتعرف لماذا ترجمت فى صبر ودأب ما كتبه أدجار ألان بو ؟ ... لأنه كان يشبهنى ، ففى مرة تصفحت فيها كتابا من كتبه ، رأيت فيه ما كان مثار فتنتى وروعتى . فلم أعثر فيه على الموضوعات التى كنت أحلم بها فحسب ، ولكنى وجدت فيه ، كذلك ، الجمل التى كانت تراود أفكارى ، وكان له السبق إلى كتابتها قبلى بعشرين عاما (٣)) .

---

(١) انظر : Edward Fitzgerald : Rubaiyyat of Omar Khaýyam rendered into english verse.

(٢) انظر كذلك : الأستاذ الدكتور ابراهيم أمين الشواربى : تاريخ الأدب فى ايران من الفردوس الى السعدى ، ترجمة عن المستشرق الانجليزى جرانفيل براون : القاهرة ١٩٥٤ صفحات ٣٠٤ ، ٣١٨ — ٣٢٤ .

(٣) انظر : F. Baldensperger : La Littérature, Création, Succès, Darée, Paris, 1934, P. 166-167.

فالكاتب المجدد يبحث في المصادر الخارجة عن نطاق أدبه عما هو موجود في نفسه سلفا وجودا إمكانياً ، مصداقا لما يقال : لن تبحث عني إذا لم يكن قد سبق أن لقيتني .

وطبيعي ألا يتاح مثل هذا التجديد إلا للصفوة من أبناء الأدب القومي ، وهم الذين يخرجون من نطاق أدبهم ، تلبية لحاجاته الفكرية والفنية أينما وجدت . وهم بذلك يكشفون لمواطنيهم عن القيم الفنية والفكرية التي تعوز أدبهم . ويعيدون النظر في قيمة ما ورثناه من أدبنا في هذا الضوء الرحيب العالمي الشامل . وماداموا يدعون إلى قيم جديدة ، فلا مناص لهم من تبيان مايعوز الأدب القديم من هذه الناحية التي يدعون إليها . وهم يبقون على القيم الصالحة فيه ، ويضيفون إليها ما يكملها . فكما يؤثر ميراثهم الأدبي القديم في إنتاجهم تأثيرا لا مندوحة منه ، كذلك يؤثرون هم في الأدب القديم بإعادة تقويمه على حسب دعوتهم الجديدة (١) . فصلتهم بقديمهم لاسبيل إلى قطعها ، ولكن واجبهم نحو تراثهم يحملهم على دوام النظر فيه ، والكشف عن مواطن النقص به . لا يقصدون — طبيعة — من وراء ذلك إلى التشهير به أو هدمه ، ولكن إلى إغنائه والنهوض به . فليس القديم سوى نقطة ارتكاز أو نقطة بدء . والوقوف عنده أو حصر الجهد في دائرته قصور ، وخيانة لهذا التراث نفسه ، وكسل عقلي لايغتفر . وليس الماضي ، سوى عبرة وقوة دافعة للأمام ، ولكن الواجب يفرض علينا في حاضرنا القيام بهذا التجديد بالإضافة إلى الماضي ، وتغيير ما فيه من قيم بليت . ويتطلب ذلك التجديد عملا واطلاعا واسعا وجهدا ذهنيا ، وكفاحا في سبيل إقرار المبادئ الجديدة الرشيدة .

وصلتنا بالتراث الأدبي كصلتنا بالتراث العلمي والثقافي عامة : نجعل من قيمه الرشيدة مجال ثقة واعتزاز ، حريصين عليها ، وحريصين في الوقت نفسه ألا نقف عندها ، بل نضيف إليها كل مانرى أنه ينهض بذلك التراث ويتقدم به ، مسترشدين بما نفيده من الآداب العالمية الأخرى .

وهذا ماحدث ويحدث فعلا في أدبنا الحديث : وأدنى إلمام بأدبنا الحديث يجعلنا نقطع بمدى هذه الإفادة في النقد والأدب معا . فلا اكتفاء لأدب بذاته دون الآداب

---

(١) انظر : T. S. Eliot : Selected Essays, P. 38-39.

الأخرى ، كما لا اكتفاء لأمة بعلمها دون علوم الأمم الأخرى . والميراث الفنى كالميراث العلمى والثقافى قسمة مشتركة للانسانية جمعاء وسبيل مسايرة الركب العالمى فى ذلك كله أن نأخذ بأسباب الكمال فيه أينما وجدناها ، على أساس هضمها وتمثيلها وصبغها بصبغتنا القومية واللغوية . كتب الفيلسوف العالم دالمبير عام ١٧٦٨ يقول : (على كل الأمم المستنيرة أن تعطى وتأخذ ، هذه حقيقة جد جوهرية لتقدم الآداب ، بحيث لا يصح أن ينساها أو يهون من شأنها أولئك الذين يمارسون الأدب (١) والأمة التى ترى مثلها الأعلى فى الماضى لا فى المستقبل أمة متخلفة ؛ ولا تقدم لأمة لاترى عيوب ماضيها لتنقده نقدا تبنى عن طريقه مستقبلها . فنحن نفيد من الماضى ، ولكننا نجدده ونطوره فى الحاضر عن طريق العمل والاطلاع والتفكير الدائب والعزم الذى لايكل ، لنبنى مستقبلا خيرا من الماضى ؛ والأدب ميدان من ميادين التجديد الحيوية لايقل خطرا عن مجالات التجديد العلمية والاجتماعية ، بل هو وثيق الصلة بها . ولهذا ندهش حين نرى من يحملون على من ينبهون إلى مواطن النقص الفنية فى تراثنا الأدبى قصدا إلى نشدان الكمال من مصادرها ، بحجة أن ذلك بمثابة نيل من مكانة تراثنا الذى ورثناه . فى حين أن هذا واجب قام ويقوم به المجددون وصفوة النقاد فى أدبنا وفى آداب العالم جميعاً . وهذه الحملة لاتصدر عادة إلا ممن وقفوا عند حدود القديم فى دراستهم لا يعرفون سواه فهم يدافعون عن حدود ماعرفوه ، لئلا يتهموا بالجهل فيما لم يعرفوه . وعندهم أن السبيل إلى دفع هذا الاتهام هو إنكار كل قيمة لما لم يعرفوه جملة ، والدعوة إلى الوقوف بنا عند حدود الماضى دون تقدم .

وقد قلنا فى صدر هذا الحديث إن التجديد فى الأدب ثورة ، لأنه يتطلب وضع قيم جديدة مكان قيم قديمة . وأساسها شعور ذوى المواهب والعبقريات بعدم كفاية أدبهم القومى فى الاستجابة لحاجات عصرهم ، فيخرجون على القيم البالية فيه . ويتمثل جهدهم فى الخروج على القيم فى بعض نواحيه وفى الحرص على إكماله فى وقت معا . يقول جوته : (ينتهى كل أدب إلى الضيق بذات نفسه إذا لم تأت إليه نفائس الآداب الأخرى لتجدد الخلق من ديباجته) (٢) . ويدعو المجددون إلى الافادة من هذه النفائس . وتتضمن دعوتهم إعادة النظر فى قيمة تراثهم الأدبى على نحو ما شرحنا ، وفى أثر

---

(١) انظر : F. Baldensperger, op. cit., P. 172.

(٢) المرجع السابق ص ١٥٧ .

ذلك تقوم عادة المعركة المألوفة فى كل عصر حى ناهض بين أولئك المجددين ودعاة الجمود من المحافظين على القديم لايتجاوزونه .

وهذه هى معركة الأجيال بين القديم والجديد . وفيها يزعم المحافظون على القديم الواقفون عند حدوده أن فى الجديد خطرا على القديم الموروث . ويفرقون بين الآداب والعلوم فيرون أن التبادل بين الآداب فى العلوم من شأنه أن يفيد ، أما الآداب والفنون فهى وطنية محضة . وفى نقلها قضاء عليها ، وخطر على قومية من تنتقل إليهم . وهذا جهل مبين بطبيعة الآداب فى سيرها ، كما أشرنا فى صدر هذا الحديث ، وكما يتضح بالنظرة العابرة إلى ماتم فى أدبنا الحديث من مظاهر تجديد شاملة على نحو ما سبق أن أشرنا . وقد صدرت المذاهب الأدبية فى نشأتها عن آداب مختلفة ، فما لبثت أن أصبحت تيارات فكرية عامة ، وموردا سائغاً لذوى المواهب فى الآداب جميعاً على سواء ، ومنها أدبنا الحديث .

ولا خطر فى ذلك على القيم من تراثنا . ثم إن واجبنا إزاءه يحملنا على مسايرة الركب العالمى فيه ، بأن نظل على وعى شامل بما فيه نماء ذلك التراث الفنى والفكرى بما تسعه قدرتنا من وسائل . ومنها ورود مناهل الآداب الأخرى ، والإفادة منها ، فى الحدود التى أوضحناها .

على أن فى طبيعة كل أدب ، وفى تقاليد أهله وحدود طاقاتهم ، مايقوم حاجزا ينفى مالا يتفق فى هذه التيارات الفنية العالمية مع مالنا من طابع وخصائص . فنحن مثلا لم ننتهج مذهبا أدبياً من المذاهب الغربية بمبادئها كلها ، بل اخترنا من هذه المذاهب جميعها مانستطيع الإفادة منه لنكمل به أدبنا .

وقد تأثرنا بالكلاسيكية أولا ، فأخذنا عنها دون غيرها من المذاهب ، على الرغم من أنها كانت قد ماتت فى الآداب الأوروبية حين بدأنا نهضتنا الأدبية . وذلك لأنها كانت تتفق فى ذلك الوقت مع القائم من تقاليدنا . والثابت المرعى من أفكارنا ونظمنا . ثم أخذنا نتأثر بالمذاهب الأخرى من رومانتيكية ورمزية ، ثم واقعية فى وقت معا ، مازجين بينها دون أن نلتزم واحدا منها بعينه كما كان فى أصل نشأته . وقد قام كبار كتابنا وأدبائنا فى ذلك بجهد كبير حتى أقروا هذه القيم ، ولايزال الطريق طويلا فى سبيل استكمال هذه القيم وإضافة ما يعوزها بعد من وسائل النهوض الفنى لقيام أدبنا المعاصر

برسالته الإنسانية والقومية فى صور فنية كاملة . ومدار الأمر فى ذلك على ما يساق من نظريات وحجج يتميز بها ماهو من طبيعة الأدب وعماد نهضته مما هو تحكمى لا سند له . فمن الخطل إنكار الجديد لأنه جديد ، بل يجب تبرير الحملة عليه بحجج أخرى ، كالنزعة إلى الجدة لذات الجدة ، أو لمجرد أنها أيسر وأسهل ، فلا سند لما لا يستند على أساس (١) .

ونحن لا نقر ما يصحب دعوة التجديد أحياناً من تطرف إزاء تطرف الجامدين . فإزاء تطرف هؤلاء الجامدين فى إنكارهم كلَ فضل للجديد ، يتطرفُ أحياناً دعاة التجديد فينكرون كل فضل للقديم ، كما حدث من بعض دعاة التجديد عندنا فى مطلع نهضتنا الأدبية ، مما يطول بنا الآن تفصيل القول فيه . ولا يلبث أن يتم النصر لدعاة التجديد ، لأنهم الذين يسايرون طبيعة الأشياء ، ويأبون الحياة الراكدة الآسنة فى محيط قيم فنية بالية لا حركة فيها . وآنذاك تعتدل لهجة هؤلاء المجددين ، فيعرفون فضل القديم لعصره . ويتجلى حينئذ حرصهم على إغناء قديمهم الموروث بالطريف المكتسب . ويقوم الصراع بين القديم والجديد . بين معسكرين غير متكافئين فى الأسلحة الفكرية والعقلية والثقافية العامة . فأسلحة المجددين قوية فى أيد فتية تتطلع إلى المستقبل الخير عن طريق العمل والجهد والدأب على الاطلاع والبحث يواجهون بها من هرموا تفكيرا من القاعدين المعوقين . ويرى المتأمل للمعسكرين ما يثير سخريته وضحكه ، ولكنها السخرية المرة وضحك الاشفاق .

ومما سمناه فى هذه السطور من حدود للتجديد وطبيعته وخطره وجدواه ، يتضح أننا لانقيم وزنا فى التجديد للأدعياء فيه ؛ الذين يسيئون إلى دعوى التجديد بقدر ما يسيئون إلى أنفسهم .

---

(١) انظر : B. Croce : La Poésie, P. 175-176.

موضوعية الذاتيـة وذاتيـة الموضوعية فى الخلق الأدبى

هل يمكن أن يتجرد العمل الأدبى من الدلالة على ذاتية صاحبه ؟
وإلى أى مدى ينبغى ألا يبين ذلك العمل عن ذاتية مؤلفه ؟

وهل للذاتية والموضوعية صلة بالجنس الأدبى من حيث شفافيته على الآراء المباشرة للكاتب أو الشاعر ؟

ثم ما الفرق بين الذاتية المقابلة للموضوعية فى الخلق الأدبى وبين شخصية الشاعر أو الكاتب التى هى مرادفة للأصالة ؟

هذه مسائل تتصل بنضج الخلق الفنى فى معايير الأدب المعاصرة ، ولابد لفهمها من الرجوع إلى تاريخ النقد العالمى فى اتجاهاته الفلسفية والجمالية على مر العصور ، لأن هذه المسائل شديدة الصلة بالمذاهب الأدبية وفلسفات الجمال وطالما كثر الخطأ فيها فى النقد عندنا لدى من وقفوا على ناحية من نواحيها ، واقتصروا على وجهة نظر ظنوها هى الفاصلة فى الأمر . ونتتبع المسألة من خلال الأجناس الأدبية وطبيعتها أولا ، ثم من حيث تطور النظرة إليها فى المذاهب واتجاهات النقد العالمية .

أما الشعر الغنائى — فقد كان منذ نشأته — ذا طابع ذاتى من حيث هو جنس أدبى . وإنما سمى غنائياً نسبة إلى الغناء ، لأنه كان يتغنى به على العود عند اليونان . وعن الشعر الغنائى — فى جنس المديح — نشأت الملاحم ثم المأساة ، وعن الهجاء نشأت الملهاة .

وأول فارق بين الشعر الغنائى وأجناس الأدب الأخرى — من ملحمة ومأساة ثم ملهاة — هو أن الشاعر — فى شعر الغناء — يمدح أو يهجو من خلال شعوره الذاتى ، فيسوق المدائح ويتغنى بالفضائل ، أو يعيب جوانب النقص والضعف فيمن يهجو من الناس .

وقد كان الشعر الغنائى عند الإيرانيين القدماء يتغنى به كذلك مع التوقيع الموسيقى كما كان يفعل الشاعر الايرانى القديم (باربد) الذى لم يبق لنا سوى اسمه وأخباره ، وكذلك الشاعر الفارسى (رودكى) بعد الأسلام ، فقد كان يوقع كذلك مدائحه على العود . وقد غلب الطابع الغنائى على الشعر العربى كله قبل العصر الحديث . واستغنى بإيقاعاته فى أوزانه عن النغمات ، وهذه الأوزان كانت أظهر فيه من الشعر الغنائى القديم

عند الأمم الأخرى ، وبخاصة من حيث القافية ثم التفاعيل التى تثير نا بموسيقاها الحلية الحادة فى الأشعار القديمة على الأخص ، على أن الأصل فى هذه الأوزان هو الحداء للابل فى الجاهلية . وفى هذا مايقرب بين التوقيع الخارجى أو الموسيقى عند اليونان والإيرانيين وبين نغم الكلمات فى الشعر الغنائى العربى .

ولهذا غلب الطابع الذاتى على شعر الغناء ، حتى ليطلق فى النقد العالمى كلمة الشعر الغنائى Poésie Lyrique — Lyric Poetry مقابلة للشعر الموضوعى الذى هو شعر الملاحم والمسرحيات . وفى ذلك النقد تترادف كلمة Lyrisme مع الذاتية ، وهذه الكلمة هى فى الأصل أساس لتسمية الشعر الغنائى ، فمثلا تعالج مسألة غنائية شاعر من الشعراء فى مسرحياته فيسمى ذلك غنائية الشاعر فى المسرحية Le Lyrisme كغنائية (راسين) مثلا فى مسرحياته ، بمعنى دلالة هذه المسرحيات على نوع المشاعر الذاتية الخاصة براسين حين ساقها فى تصويره العاطفى لمشاعر شخصياته المسرحية حين تقوم الأدلة التاريخية على أن الشاعر قد بث فى القالب الموضوعى المسرحى آراء تتفق ومشاعره الذاتية فى واقع الأمر ، وإن كان قد بررها موضوعياً فى بنائه الفنى لمسرحياته . وهذا دليل قاطع على أن الغنائية Lyrisme والشعر الغنائى Poésie Lyrique كل منها ذو دلالة ذاتية فى الأصل ، وإن كانت هذه الدلالة الذاتية مباشرة فى جنس الشعر الغنائى من حيث هو جنس أدبى ، كشعر المديح والهجاء والاستعطاف والشكوى والعتاب والاعتذار . . . وما إلى ذلك مما يحفل به الشعر القديم ، ويكاد يقتصر عليه الشعر العربى .

ولكن أهذه الذاتية التى كانت طابع الشعر الغنائى ، وأصيلة فيه ميزة فنية ، وسمة يمكن أن يفضل بها الشعر الغنائى الشعر الموضوعى فى المسرحيات والملاحم ؟ إن فى تتبع تاريخ النقد العالمى فى هذه المسألة ما يساعدنا على الإجابة القاطعة عليها . فقد فضل أفلاطون الشعر الغنائى على غيره ، كما فضل الملحمة على المأساة . ويمثل أفلاطون فى نظرته تلك وجهة النظر التى تغلب الجانب المباشر للموقف الجمالى على الطابع الموضوعى وغايته من هذا التفضيل رجحان الجانب الخلقى المباشر ، وإطراء مايثير الاعجاب بالبطولة وبالتغنى بالأبطال . ولم يعبأ أفلاطون بالبناء الفنى ونضجه . وهو فى هذا لايساير الاتجاه الذى غلب من بعده على النقد العالمى .

وحين رجح أرسطو المأساة والملحمة على الشعر الغنائى ، جعل محور تفضيله أن

المأساة تتوافر لها الموضوعية التى تعوز الشعر الغنائى أولا ، على أن هذه الموضوعية فى الملحمة أقل ظهورا منها فى المأساة . ذلك أن الموضوعية تتيح للمأساة والملهاة — قبل غيرها — معالجة الأمور الكلية التى تتجاوز الجانب الذاتى وذلك بسبب مالها من موضوعية تفرضها نظرية المحاكاة كما شرحها أرسطو . فالمدح والهجاء يتوجه بهما إلى فرد فى فضائله أو نقائصه ، من خلال ذاتية الشاعر حين يمدح أو يهجو ، فى حين أن المأساة أو الملهاة تعالج أمورا عامة ، فليست الأسماء فيها سوى رموز لمعان كلية . والفرق واضح — على سبيل المثال — بين ذم فلان لأنه بخيل أو دجال دينى ، وبين أن يكون بطل الملهاة بخيلا أو دجالا دينياً . ففى الحالة الثانية نعرف آثار البخل مقرونة بملابساتها فى الشخصيات والأحداث الأجتماعية التى تكشف عن البخل أو الدجل الدينى بوصف كل منهما آفة اجتماعية تجر ويلات على صاحبها ومن يحفون به أو يعاملونه أو يكون بينه وبينهم صلات قرابة . والملحمة — من حيث تمجيدها المباشر للبطولة والأبطال — أقرب إلى الموقف الحيوى المباشر فى مدح الفضائل ، فى حين أن المأساة تجعلنا نعطف على البطل النبيل ، لا من أجل نبله ، بل من أجل الخطأ الذى تعرض فيه لكارثة . فنفهم بذلك الموقف الانسانى بطريق أبعد من أن يكون مباشراً .

ولهذا لم يعبأ أرسطو بالشعر الغنائى ، ولم يتحدث عن الشعراء الغنائيين ، وجعل الملحمة فى المرتبة الدنيا الفنية بالنسبة للمأساة والملهاة ، كما أنه قلل من أهمية الجوقة فى المسرحية اليونانية لأنها ذات طابع غنائى . وبتأثير نقد أرسطو فى الشعر الأوربى كان نصيب الشعر الغنائى من الانتاج ضئيلا نسبياً إذا قيس بشعر المسرحيات والملاحم ، وظلت الحال كذلك حتى عصر الرومانتيكيين .

ومنذ الرومانتيكية تجدد مفهوم الشعر الغنائى ، وولد مفهوم الشعر الحديث ، فأصبح مفهوم الشعر الحديث أنه تعبير عن لباب الأشياء وجوهرها ، وعن التجارب الوجدانية الصادقة من ثنايا الشعور الذاتى أيضاً ، ولكنه شعور يتجلى من خلال الصور . وهذه الصور تكشف عن الخلجات النفسية التى يقصر العلم عن الكشف عنها . وهى وليدة فلسفة الخيال كما هى عند الفيلسوف (كانت) . وفى هذه الفلسفة أصبح الخيال عملية توليد الصورة ، وأعظم قوة من قوى الإنسان للكشف عن الحقائق النفسية والكونية الجوهرية فى الإنسان ، ولم يعد ملكة خطيرة ، وآفة يشترك فيها الإنسان مع الحيوان

بحيث يجب الاحتراس منه ، كما كان كذلك عند أرسطو والكلاسيكيين وفلاسفة العرب من قبل .

والذى يهمنا هنا – بخاصة – أن الصورة أصبحت تلعب فى التجربة الشعرية دور الشخصيات فى المسرحيات والقصص . وأصبح جوهرها باطنياً نفسياً ذا دلالة إيحائية عميقة لا تقف عند المظاهر الخارجية والتعبير المباشر . وبذلك فرق الرومانتيكيون بين الذاتية المباشرة فى الشعر الغنائى والدلالة الايحائية بالصور الشعرية . ولنا أن نقول إن كثيراً من الشعر العربى القديم قد اهتدى فيه كثير من الشعراء إلى هذه الايحائية فى صورتها الساذجة الأولى دون أن يرشدهم النقد إليها ، وبها خف الطابع الذاتى المباشر ، ليترك لما يساق من صور نوعا من الدلالة على الباطن النفسى دون التصريح به . وحسبنا أن نورد فى هذا الإجمال شاهدا واحدا يوضح ما نقول ، قول ذى الرمة :

عشيـة مالى حيـلة غـير أننى	بلقط الحصا والخط فى الترب مولع
أخط ، وأمحو الخط ، ثم أعيده	بـكفى والغـربان فى الدار وقـع

فهذه الصورة الشعرية تتوالى للدلالة على الحيرة واللوعة وشرود اللب ووحشة المكان التى تتجاوب مع أحاسيس الشاعر ، دون تصريح بهذه المشاعر .

ونستطيع أن نسوق فى ذلك معياراً مسلما به فى نقد الشعر الغنائى منذ الرومانتيكيين وفلسفات الخيال الحديث ، هو أن التعبير المباشر أو القريب من المباشر تتضح فيه الذاتية ، ويضعف به الشعر الغنائى من الناحية الفنية . فالتصريح ووضوح الذاتية عدوان من أعداء الفن ، والجرى وراء التعبير بالآهات والتعجب أو الأوصاف المباشرة يخرج بالعمل الشعرى عن نطاق الجمال ، ويجعله تقريريا ، ويذهب بأثره . ولا شك أن مراتب الشعر فى دلالاته الإيحائية أو التصويرية كثيرة ، ولا بد لتفصيلها من شروح طويلة ليس من غرضنا الآن أن نبينها . ولكن هذا المعيار الذى قلناه صحيح على إطلاقه .

فليس الشعر الغنائى – فى مفهومه الفنى الكامل استسلاما للخواطر الذاتية ، وانسياقا وراء العواطف المباشرة ، ونقلا لما يبدو لأول وهلة لفكر الشاعر ، بل هو أولا – وقبل كل شئ – عملية ذهنية تثير بالطرق الفنية الخاصة فى نفوس القراء أحاسيس وأفكارا عن طريق تمثيل الموقف النفسى وتصويره بالإيحاء لا التصريح . فعلى الرغم من أن (ورد زورث) يعرف التجربة الفنية بأنها (فيض تلقائى للعواطف القوية) ، فإنه

لايلبث أن يتبع ذلك بقوله: (على أن يثير الشاعر آثار هذا الانفعال فى حال طمأنينة وهدوء) . فالاستسلام للذاتية المباشرة والخواطر الأولى — التى هى صدى الذاتية المباشرة — تفقد الشاعر أصالته ، وتشبه من هذه الناحية انقياده إلى الصور التقليدية ، وكلاهما قضاء على روح الشعر الغنائى وجوهره .

وقد تعقدت الوسائل الفنية التى ينادى بها الشاعر من الذاتية المباشرة فى الشعر الغنائى على حسب المذاهب الأدبية التى تلت الرومانتيكيين . ويكفى أن نشير هنا إلى هذه الوسائل الايحائية الكثيرة منذ الرمزيين ثم السيرياليين والتعبيريين ، ولكنا نخص بالذكر — لتوضيح غرضنا هنا فى إيجاز — ماقاله بندتو كروتشيه ثم ت.س. اليوت : ذلك أن بندتو كروتشيه يرى أن (التصوير الذاتى) فى (الشعر الغنائى) موضوعى بطبيعته ، لأن الشاعر يفكر ويطيل التفكير لينقل إلى الآخرين مشاعره بالطرق الفنية ، دون أن يعبر مباشرة عنها ، فكأنه بذلك يجعل (ذاتيته) موضوعية ، وكأنه يتأملها فى خارج نطاق ذاته ، كأنما ينظر إليها فى مرآة . وهذا ما يسميه بندتو كروتشيه : ((موضوعية الذاتية) فى الشعر الغنائى . ويطيل ت.س. اليوت فى شرح هذه الموضوعية فعنده أن (الشعر ليس إطلاق العنان للانفعال ، ولكنه الهروب من الانفعال ، وليس هو التعبير عن الذاتية ، ولكنه الهروب من الذاتية) . ويتطلب ذلك — ضرورة — السيطرة على الرؤية الشعرية ، والجهد الذهنى الفنى لتصويرها .

(فالشاعر ليست لديه شخصية كى يعبر عنها ، ولكن وساطة خاصة ، وليست سوى وساطة ، وفيها تتألف المشاعر والتجارب على طرق خاصة ومفاجئة) .

ثم إن الشاعر بعد ذلك :

(له أن يتخذ مادة شعره من تجربته الخاصة جزئياً أو كلياً ، ولكنه كلما اكتمل بوصفه شاعراً فنانا اتضح وضوحاً كاملا لديه الفرق بين الإنسان الذى يعانى والفنان الذى يخلق ، وأتيح لعقله على نحو كامل أن يهضم العواطف التى هى مادة عمله وأن ينقلها للآخرين) .

ويسمى اليوت ذلك الجهد الذى به يستحق الشاعر أن يكون شاعرا : (المعادل الموضوعى) .

ويعرفه بقوله :

(إن الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال فى صورة فنية ينحصر فى العثور على معادل موضوعى ، وبعبارة أخرى : على مجموعة من الأشياء ، أو على موقف ، أو على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص ، بحيث متى استوفت الحقائق الخارجية التى يجب أن تنتهى إلى تجربة حسية ، فإن الأنفعال يثار إثارة مباشرة)

ولا ينبغى أن يلتبس على القارئ هنا أننا إنما نتحدث عن الذاتية فى مقابل الموضوعية فلا ينبغى أن نخلط بين الذاتية بهذا المعنى وبين الأصالة أوتميز الشخصية بطاقتها الفنية وجهدها ومكانتها فى خلقها الأدبى . فالأصالة فى معناها هذا لابد منها . ولا تتضح الأصالة الفنية ، بل لاتتحقق إذا لم يتجنب الشاعر الذاتية بالمعنى الذى نقصده هنا ، وهو عرض ذات نفسه عرضا مباشراً فى خواطره وانفعالاته ، فتمحى بذلك شخصيته ويضوءل جهده فى خلقه الأدبى ، وتتوارى أصالته .

ولتحقيق (موضوعية الذاتية) أو (المعادل الموضوعى) فى الشعر الغنائى الحديث ، كثيراً ما يلجأ الشعراء لخلق أسطورة أو تأويل أسطورة قديمة ، أو اللجوء إلى عنصر قصصى ، على أن تحقيق ذلك لاينحصر فى الوسائل السابقة ، ولانريد الآن أن نستطرد فى الوسائل الفنية لاكتمال مفهوم الشعر الغنائى ، بحيث يبعد عن الذاتية المباشرة ، والطرق الفنية الحديثة لذلك . وحسبنا أننا بينا تطور النظرة إلى ذاتية الشاعر من خلال النقد العالمى ، وانتهينا إلى مقابلة الذاتية بالأصالة ، فظهور الذاتية بمعناها السابق يضعف من الأصالة الشعرية ، بل يمحوها . وعلى الشاعر الغنائى أن يجهد ما استطاع أن يراعى (موضوعية الذاتية) كما شرحه بندتو كروتشيه فى قولته السابقة . وهذه النتيجة هى المسلم بها ، وهى المعيار للنضج الشعرى دون أدنى ريب . وهى ثمرة النقد العالمى فى هذا المجال .

أما أجناس الأدب الموضوعية من مسرحية ثم قصة ، وهما الجنسان المستأثران بالإنتاج الأدبى فى الأدب العالمى الحديث ، ومنه أدبنا العربى ، فقد استقرت فيهما الدعوة إلى الموضوعية ، منذ شرحها وأطنب فى شرحها أرسطو فيما يخص المسرحية ، حين تكلم فى نظريته فى المحاكاة ، وحتم ألا يتحدث الشاعر بنفسه ، وإلا لما كان محاكيا . وهذه الموضوعية هى التى تكسب العمل المسرحى والقصصى قوة الحجة الفنية التى

تثير المشاعر والفكر معا . وقوة هذه الحجة من الجانب الفنى تناظر قوة الحجة المنطقية كما يقول أرسطو ، بل إنها لتفوقها ، لأن لها ميزة إثارة الفكر والمشاعر معا ، على حين أن الحجة المنطقية ينحصر مجالها فى النطاق الذهنى التجريدى .

وقد روعيت الموضوعية أدق مراعاة فى المسرحيات الكلاسيكية . وهى قاعدة فنية ضرورية للكمال الفنى . وقد بلغ من دقة مراعاتها لدى الذوق الكلاسيكى أن فولتير عاب أن تكثر الشخصيات المسرحية من إيراد أبيات الحكمة أو الأمثال فى حديثها فى المسرحيات بعضها مع بعض ، لأن الحكم أو الأمثال تتجاوز فكر الشخصية فى موقفها المأسوى أو المسرحى ، وتشعر القارئ بأن المؤلف قد تدخل مباشرة فى خلقه الأدبى . يقول فولتير فى تعليقه على مسرحية (السيد) لكورنى :

(جرت العادة فى ذلك الوقت أن يصوغوا كثيرا من الحكم فى المآسى . . وقد أقصاها الشعراء من المسرح . . إن الحكم تشف عن فكرة الشخصية بأكثر مما يراد ، حتى ليحسب المرء أن الشاعر قد تدخل فى عمله ، وأنه هو الذى يتحدث . وهذا لا يمنع من أن الحكم فى مسرحية السيد أنها جميلة فى ذاتها ، وأن المرء كذلك يصغى إليها بمزيد من السرور) .

وفى المسرحيات الرومانتيكية ، وبخاصة فى الميلودراما ثم الدراما ، ظهرت نغمة خطابية تشعر بذاتية المؤلف ، وقد عابها جميع النقاد العالميين بعد موت الرومانتيكية . وقد أصبحت هذه الموضوعية مستقرة فى المسرحيات والقصص منذ الواقعية .

وهنا ننبه إلى أمر دقيق ، هو أن الشاعر كثيراً مايصور آراءه وميوله من خلال شخصياته المسرحية . وليس ذلك بمعيب متى برر هذه الأفكار والمشاعر بمجرى الأحداث فى خلقه الأدبى ، بحيث تظهر أمرا طبيعياً على لسان الشخصيات فى موقفها ، فلا يبدو فيها أن الشاعر تدخل مباشرة بحال من الأحوال ، أو أنه يتوجه بها رأساً إلى المشاهدين فى المسرح أو إلى القراء . ولنا بعد ذلك — فى هذا النطاق — أن نبحث عن مدى شفافية العمل المسرحى أو القصصى عن عواطف صاحبه أو شخصيته . فمثلا لا شك فى أن ملهاة : (عدو المجتمع) لموليير تشف عن ضيق موليير نفسه باغتراب الفضيلة فى المجتمع الذى عاش فيه . وكثير من آراء (السست) — وهو بطل تلك الملهاة — هى فى

الحقيقة آراء موليير نفسه . ولا ريب مع ذلك أن آراء ذلك البطل فى مجرى المسرحية آراء طبيعية مبررة مستقلة عن شخصية موليير . بحيث لانحس فى لحظة من اللحظات أن موليير قد تدخل تدخلا سافرا فى عمله . وثم تكثر البحوث فى النقد الغربى عن شخصية أمثال راسين أو موليير أو إبسن فى أعمالهم الأدبية التى هى موضوعية فى صبغتها الفنية وطابعها العام . وهذه الآراء للكاتب أو الشاعر فى مسرحياته أو قصصه تمثل الجانب الغنائى المبثوث فى القالب الموضوعى ، وفيها يبحث عن غنائية Lyrisme

الشاعر . وهى ما نستطيع أن نسميه (ذاتية الموضوعية) ، وهى مبدأ لا غبار عليه متى توافر فيه التبرير الخارج عن نطاق الكاتب كما قلنا . و (ذاتية الموضوعية) هذه تقابل (موضوعية الذاتية) فى الشعر الغنائى كما سماها بندتو كروتشيه من قبل على نحو ما شرحنا . وكلاهما من المبادئ التى يقرها النقد العالمى ، ومن ثمرات البحث فى الذاتية والموضوعية فى ذلك النقد .

و (ذاتية الموضوعية) هذه — على نحو ما شرحنا — هى التى نستطيع بها أن نفهم ما يقوله سارتر من أنه (لاحيدة فى الفن) ، إذ أن كل عمل أدبى دعوة ، وإدراك خاص للحياة ، واتخاذ موقف حيالها . فلا سبيل إلى أن تختفى شخصية الكاتب ، وتمحى معالم ذاته فى خلقه الأدبى . فهو خبئ وراء عمله الموضوعى . ولاينبغى بحال أن يقف فيه موقف المستهتر أو المغترب عن عصره ومجتمعه . ولكل كاتب فى ذلك موقفه الخاص . ولكن موقف الكاتب ، وآراءه وأفكاره الذاتية فى قصصه ومسرحياته ، لايمارى سارتر لحظة واحدة أنها يجب أن تكون لها ما يسوغها فى العمل الأدبى مستقلة عن شخصية خالقها ، وإلا ضاع النضج الفنى كما ضاع الأثر المقصود للعمل الأدبى فى وقت معا . وهذا السلك الجمالى فى (ذاتية الموضوعية) واضح فى قصص سارتر ومسرحياته جميعاً . وإنما عارض سارتر بقولته السابقة الكاتب الواقعى (زولا) ، وهو الذى كان يدعو إلى موضوعية للكاتب تشبه موضوعية العالم فى معمله . وفى الحق أن قصص (زولا) مرآة كذلك لآرائه فى كثير مما غص به مجتمعه من شرور وقبح ، ومن مظالم ينوء بعبئها طبقة العمال على الأخص ، وهو ينشد — كما قال هو — من وراء هذا التصوير مثالية فى مجتمع جديد ، على الرغم من موضوعيته التامة ، أى من وراء

تبرير الأحداث فى قصصه بمجراها الطبيعى فى الأحداث والمواقف التى أحكم تصويرها كما حدث تماماً فى قصص سارتر ومسرحياته ، وفى القصص والمسرحيات العالمية جميعاً مع خلاف عن أدب المواقف عند سارتر من أدب زولا فى قصصه ، وهو خلاف لا يمس جوهر المسألة التى نعالجها هنا ، ومن المشهور الذى نشير إليه هنا أن مسرحيات شوقى الشعرية قد أضعف منها أن شوقى لم يستطع دائما أن يحقق (ذاتية موضوعيته) ، فبرزت مشاعره الغنائية غير مبررة تبريراً كافياً ، وأقحمت أحياناً إقحاماً على المسرحية ومازال هذا العيب الفنى فى كثير من مسرحياتنا وقصصنا فى الأدب الحديث ، وبخاصة فى أدب الخيالة .

ومما سبق أن قلنا فى شرح (ذاتية الموضوعية) نستطيع أن نوفق بين دعوة فلوبير إلى الموضوعية التامة وأن يحتم أن يختفى الكاتب فى خلقه الأدبى (كما يختفى الله فى الخليقة) ، وأن يتصرف فى إنتاجه (بحيث لاتفهم الأجيال أنه عاش) ، وبين قوله أيضاً فى مجال آخر مشيراً إلى قصته الشهيرة (مدام بوفارى) ، وإلى بطلتها مدام بوفارى (مدام بوفارى هى أنا) . وقد صور فى مختلف قصصه الجيل الذى عاش معه ، وكيف أخفق هذا الجيل ، وتتراءى آثار داء العصر المشئومة فى إخفاق شخصياته جميعاً وبث فى ذلك كثيرا من آرائه ومشاعره ، ولكنه حقق موضوعية ذاته فى عمله المسرحى والقصصى تحقيقاً كاملا بالغا مداه ، وإن شفت بعد ذلك عن موقفه هو فى الحياة .

هذه المبادئ العامة حول الذاتية والموضوعية هى التى انتهى إليها النقد العالمى فى فلسفاته الفنية وفى تاريخه الطويل ، وإليها يرجع كثير من القواعد الفنية الجزئية ، والمعايير الجمالية ، والوسائل الناضجة التصويرية التى تختلف باختلاف الأجناس والمذاهب الأدبية ، مما لا سبيل إلى الحديث عنه وشرحه فى هذا المجال .

لا تفــاؤل ولا تشــاؤم بل ثورة أو تمــرد

آن أن نقضى على التعلل برفض أدب أو قبوله تبعاً لمعيار التشاؤم والتفاؤل وحدهما فكثيرا ما يضلل هذا المعيار فى تقويم الأدب ورسالته ، وقد أدى ذلك – فى بعض ما نسمع ونقرأ – إلى الرجوع للدلالة المباشرة للأدب والموقف الأدبى ، مما نعده ويعده النقد العالمى نظرة متخلفة . ولم تعد لهذا المعيار قيمة فى النقد العالمى المعاصر ، فلا ينبغى بحال أن نحاول اللجوء إليه ، وعلى منهج خاطئ . ولهذا يجب أن نصفى هذه القضية ، فنبين معنى التشاؤم والتفاؤل الفلسفيين ، ونشأتهما فى الفلسفة العالمية ، ثم صلتهما بالإنتاج الأدبى ، وخطأ تطبيقهما فى الموقف الأدبى ، وارتباطهما مع ذلك بثورة الفكر البشرى أو تمرده – على فرق ما بين الثورة والتمرد – ثم بعزلة الوعى الإنسانى أو جماعيته . ولكل هذه المسائل صلة بالموقف الأدبى ، فى معنى الموقف الحديث .

وأصل التفاؤل فى العربية التيمن ، وهو ضد الطيرة (بتشديد الطاء وكسرها) وهى لما يتشاءم به ، أى يتوقع به السوء . وقد كان العرب يسمون مظان المهالك بأضدادها تفاؤلا بالنجاة منها ، فمثلا يسمون المهلكة مفازة ، أى مكانا للفوز ، ويسمون الكسيرة جبيرة ، تفاؤلا بجبرها مما أصابها من كسر والتيمن المرادف للتفاؤل مأخوذ من اليمن أى البركة ، وأصله من اليمين ضد اليسار ، ولهذين المعنيين صلة شعبية بما كانوا يسمونه السوانح والبوارح . فأصل البرح الشر ، والبارح من الصيد مامر من يمين الصائد إلى يساره ، وكانوا يتشاءمون به ، وضده السوانح ، وهى من الصيد مامرت من يسار الصائد إلى يمينه ، وكانوا يتفاءلون بها . فلمعنى التفاؤل والتشاؤم صلة بعقائد شعبية تركت أثرها فى الأدب ، فاليمين واليمن بركة وبشارة ، والشمال شر وشؤم ، يقول الشاعر لحبيبته :

أبينى ، أفى يمنى يديك جعلتنى	فأفرح ، أم صيرتنى فى شمالك
أبيت كأنى بين شقين من رحى	حذار الردى أو فرقة من زيالك

ومن المشهور أنهم كانوا يتشاءمون كذلك بنعيب الغراب ، لأنه شؤم بالبين ، فكان آخرون يعيبون على سواد الشعب مثل هذا التطير ، ومنهم من قال فيما يرويه المبرد فى الكامل :

والناس يلحون غــرا ب البين لما جهلوا
وما غراب البين إلا ناقــة أو جمــل

ويسندون إلى مجنون ليلى أنه خرج يوماً لزيارة ليلى ، فلما قرب من منزلها لقيته جارية عسراء (أى تعمل بيدها الشمال دون اليمين) ، فتطير منها ، وأنشأ يقول :

وكيف يرجى وصل ليلى ، وقد جرى بجد القوى والوصل أعسر حاسر
صديع العصا، صعب المرام ، إذا انتحى لوصل امرئ جذت عليه الأواصر

فالمعنى الأصلى للتفاؤل والتشاؤم — على حسب ما سبق أن قلنا واستشهدنا — له صلة وثيقة بدراسات الفولكلور والعادات والتقاليد الشعبية التى تركت آثارها فى الأدب ، ومعانى الألفاظ اللغوية ، ولكن هذا المعنى — على الرغم من أنه أصل للمعانى الفنية الفلسفية التى سنذكرها — لا أهمية له فى دراستنا ، لأنه متصل بالمزاج والتقاليد ، لا بمبدأ عقلى أو فنى .

وقد أصبحنا نسوى فى المعنى بين التفاؤل والكلمة المرادفة له فى اللغات الأوربية ، وهى : Optimisme ، كما نسوى فى المعنى بين كلمة التشاؤم والكلمة الأجنبية المرادفة لها كذلك ، وهى : Pessimisme — والأولى مشتقة أصلا من الكلمة اللاتينية Optimus وهى صيغة التفضيل من (malus) mal بمعنى سيئ أو ردئ . وقد صارت الكلمتان الأوربيتان السابقتان اسمين لمذهبين فلسفيين تركا أثرهما فى الأدب فى عصر متأخر . وقد سبقت الكلمة الأولى : « التفاؤل » Optimisme إلى الوجود ، فاستخدمت كذلك فى الربع الثانى من القرن الثامن عشر ، وقبلت من الأكاديمية الفرنسية عام ١٧٦٢ — أما الكلمة الثانية فلم تستخدم كذلك إلا فى أوائل القرن التاسع عشر فى أوربا ، ولم تصبح اسما فلسفياً فى معارضة الكلمة الأولى إلا عام ١٨١٩ ، على يد شوبنهور ، على حين اشتهر لايبنتز بأنه الذى فلسف الكلمة الأولى . وبعدت الكلمتان السابقتان عن أصل وضعها اللغوى ، كما يجب أن نلحظ نظير هذا البعد فى استخدامنا لكلمتى التفاؤل والتشاؤم العربيتين ، بعد أن جعلناهما مرادفتين للكلمتين الأوربيتين.

ولكى نصل إلى نتائج حاسمة فيما يخص الإنتاج الأدبى والمذاهب الفنية فيه، لا ينبغى أن نسترسل فى خلافات جزئية ، بل علينا أن نحدد الفرق بين التفاؤل والتشاؤم فى

طرفيها الكاملى التناقض . وإذن يكون مبنى التشاؤم والتفاؤل على مبدأى الخير والشر فى هذا العالم ، وصراعها بعضها مع بعض ثم على المصير المحتوم من صراعها . ولايزعم أحد من المتفائلين — ومنهم لايبنتز نفسه — أن الشر لا وجود له ، ولايجرؤ متشائم على إنكار وجود الخير فى العالم كذلك ، ولكن على حين يزعم المتفائلون أن الخير أصيل ، وأن الشرعارض ، يرى الآخرون أن الشرهو الأصل . ويترتب على المسلكين تبرير نفسى يؤثر فى نظرة كل من الفريقين للحياة فيرى الأولون نظراتهم القصوى — مثل لايبنتز ، وبوب وبولنجبروك وسبينوزا — أن الشر عارض ، بل يرى لا يبنتز أن هذا العالم خير مايتصور من عوالم ، وبعبارة أخرى : ليس فى الإمكان أبدع مما كان ، على حين يرى الفريق الآخر فى تطرفه أن الشر هو الغالب ، حتى أن الحياة لاتستحق أن يعيشها الإنسان ، لأن الشر يقضى على الخير ، ويتبع ذلك أن الألم هو الأصل ، واللذة عارضة ، تمر فى صورة لحظات قصيرة لا وزن لها .

وتصل هذه التجريدات الفلسفية كذلك بالبحث عن السعادة ، فينشدها قوم وراء هذا العالم ، فى الدار الآخرة . فالسعيد من تملك الحقيقة الكبرى باهتدائه إلى الله ، وفى ظفره برضاه ، كما يرى سان أوغسطين مثلا ، أو أن السعيد من قضى على حاجاته جميعاً بالزهد ، كما يرى ذلك الصوفية . وهناك خلق الفضيلة وترويض النفس عند الرواقيين وخلق المتعة عند الأبيقوريين الذين يعارضهم أمثال سينكا فى محاورته العاشرة من كتابه (الحياة السعيدة) بأن الفضيلة هى السعادة ، وأن الرجل الفاضل لايمكن أن يلحقه شر ، لافى هذه الحياة ، ولا بعد الموت ، كما يقول سقراط وأفلاطون . وهذا حل ميتا فيزيقى لمشكلة الخير والشر ، أو للتشاؤم والتفاؤل والبحث عن السعادة .

ولايعنينا كثيرا هنا أن نسترسل فى هذه الاتجاهات الميتافيزيقية . بل علينا أن نربطها بالمسلك الإيجابى أو السلبى تجاه الحياة ، والمجتمع ، فإذا بلغ التفاؤل حد تيسير كل شئ ، والنظر إلى الجانب السهل من وجهة نظر فردية ، أدى ذلك إلى عزلة الفرد واستهتاره ، وحينئذ يقترب التفاؤل من التشاؤم فى الأثر الاجتماعى الضار ، فى حين يدفع التشاؤم إلى سلبية مطلقة ، تستهتر بالحياة والناس . فسواء نشد المترهب سعادته فى صومعته أم دفن المستهتر وجوده فى ملذاته ، فكلاهما قد قضى على ذات نفسه بوصفه مدنياً ونفى نفسه من مجتمعه ، وانتهى إلى نوع من العدم ، يتنافى ومعنى الوجود الإنسانى المدنى فى أول مبادئه .

ولكنا إذا انتقلنا من هذه التجريدات إلى المجال الأدبى ، رأينا المسألة فى ضوء آخر . ذلك أن مرد التشاؤم والتفاؤل فى الأدب إلى أسس التفكير الإنسانية ، والتعبير عن معوقات السعادة . وسواء اتخذ هذا التفكير طابعاً أقرب إلى اليأس ، أم اتجه إلى البحث عن مخرج من هذه المعوقات ، وسواء كان هذا المخرج فى صورة عقيدة غيبية أم صورة صراع اجتماعى وإدراك مدنى ، فهو أولا وآخرا تفكير إنسانى ، له إلى جانب دلالته على نظرة صاحبه ، ميزة التأمل فى نظم مدنية ، تنتج عنها مدلولات — سواء كانت مباشرة أم غير مباشرة — تتصل بتعميق الإدراك ، ومعرفة الوجود ، والنظر إليه من جوانب مختلفة قد تتكامل متى تكشفت عن أبعاد اجتماعية ، ولو من خلال عقائد غيبية .

* * *

فمثلا صور اليونانيون الإنسان ضحية للقدر ، كما فى مسرحيات ايسخيلوس وسوفو كليس ، أو ضحية للعنة حلت عليه من آبائه ، ولم يقل أحد إن هؤلاء متشائمون ، لأنهم يدركون الخير والشر فى صورة جماعية وعندهم أن كل شر يأتيه المرء يتعدى ضرره نطاق من يرتكبه . ويظل الشرفى صراع كذلك مع الخير حتى ينتصر الخير فى عاقبة الأمر . وتتراءى هذه العقيدة فى ثلاثية أيسخيلوس التى عنوانها جميعا : أورستيا — حيث ينال أورسطس العفو بعد قتله أمه — فى المسرحية الثالثة التى عنوانها : يومينيدس .

ومشهور أن أبا العلاء كان يعد الوجود الإنسانى بمثابة جناية ، وأنه كان يستوى لديه صوت النعى إذا قيس بصوت البشير وأنه قال (وهل صحة الجسم إلا مرض ؟) وقد عاد الشر أصيلا فى الناس :

مافيهم بر ولا فاجر	إلا إلى نفع له يجذب
أنفع من أنفعهم صخرة	لاتظلم الناس ولاتكذب

ولكنه فى صيحاته الساخطة الآيسة أكثر الأحيان قد عمق معرفتنا بالشر وطبيعته ، وبخاصة فى مجتمعه . ووراء ذلك تتراءى الرغبة الإيجابية ، والحرص الخصب على نشدان التغيير الاجتماعى الشامل لدى القارئ لهذه الصيحات العميقة :

مل المقام . فكم أعاشر أمة	أمرت بغير صلاحها أمراؤها
ظلموا الرعية ، واستباحوا كيدها	وعدوا مصالحها ، وهم أجراؤها

وكثيرا مااتخذت شكوكه الميتافيزيقية طابعاً إيجابياً فى التشهير برجال الدين فى عصره ، وبزيف إدراك التقوى لدى الناس ، وبدجل الوعاظ ، مثلا :

وقد فتشت عن أصحاب دين — لهم خلق وليس لهم رياء
فألفيت البهائم ، لاعقول — تنير لها الطريق ، ولاضياء
وأصحاب الفطانة فى اختيال — كأنهم لقـوم أنبيـاء
فأمـا هؤلاء فأهـل مكر — وأما الآخرون فأغبياء
إذا كـان التقى بلها وعيـا — فأعيـار المـذلة أتقياء

ويصف كذلك بعض وعاظ عصره :

فويحك قد خدعت وأنت حر — بصاحب حيلة يعظ النساء
يحرم فيكم الصهباء صبحـا — ويشربها على عمـد مسـاء
يقول لـكم : غدوت بلا كساء — وفى لذاته رهن الـكساء
إذا فعـل الفتى ماعنـه ينهى — فمن جهتين لا جهة أساء

ومعلوم ماقام به أقانيم الثورة الفرنسية الثلاثة من جهداجتماعى فى سبيل قيام الثورة الفرنسية التى آتت ثمارا إنسانية طيبة . وهم ديدرو وروسو وفولتير . وقد كان روسو متفائلا . وعنده أن كل ماخرج من يد الطبيعة فهو حسن ، ولـكن الانسان هو الذى يفسده .

وفى رسالته فى العناية الإلهية مايؤكد هذه العقيدة ، فى حين كان ديدرو ذا تشاؤم ميتافيزيقى يكاد يكون مطلقا . وعلى الرغم من تناقض أقواله فى طبيعة الانسان ، فإنه يقرر أن المرء حيوان ضار لو ترك لطبيعته ، فإنه حينئذ سيغتصب زوجة أبيه ، ويدق عنق والده . وقد كان فولتير متشائما فى اعتقاده فى تأصل الشر فى العالم ، وقد ألف قصته « كانديد أو التفاؤل » ، ليرد على لا يبنتز وروسو فى تفاؤلهما . ولـكنه بعد أن يصور لنا « كانديد » ، وقد تعرض لكوارث من شأنها أن تهد عقيدته فى التفاؤل وانتصار الخير ، ينهى قصته بقولته المشهورة ردا على البحث فى الخير والشر : « ألا فلننصرف إلى فلاحة بستاننا » . فينتهى بذلك إلى البحث عن السعادة فيما يتاح لنا من عمل الخير برغم كل العوائق الطبيعية وغير الطبيعية . وهذا مسلك يذكرنا بما اهتدى إليه فاوست فى مسرحية فاوست الثانية لجوته ، حيث عرف أن الحقيقة فرق مستوى

العقل البشرى ، والسعادة فى عمل الخير ، وفى الحب ، حب الانسانية وحب الجمال الذى يرمز له جوته بهيلين . ويختم جوته مسرحيته الثانية هذه بقوله :

« إن الأنوثة تقودنا إلى أعلى »

وقد كان باسكال يرتاع أشد الارتياع لفكرة الوجود ، ووحدة الانسان ، وجهل مصيره ، ويستغرق فى ارتياعه حتى ليعروه اليأس :

« حين أنظر إلى هذا العالم الصامت كله ، وفيه الانسان لا نور لديه ، متروكا لنفسه ، كأنه ضال فى هذا الجانب من العالم دون أن يدرى من الذى وضعه فيه ، وأى عمل أتى ليفعله فيه ، وما مصيره بعد الموت ، عاجزا عن كل معرفة ، حينئذ يعرونى رعب شبيه بالرعب الذى يعرو امرءا حمل نائما إلى جزيرة مهجورة مرعبة ، فانتبه لايعرف أين هو ، وليست لديه وسيلة للخروج منها ، وأتعجب من أجل ذلك كيف لا يعرو الانسان الرعب من مثل هذه الحالة البائسة » .

ولكن يبقى لدى باسكال مخرج إيجابى من هذه الحالة ، هو حرية الانسان فى توجيه مصيره ، فعليه أن يغامر . ومن أجل ذلك يشبهه بالمبحر الذى لابد له أن يبحر ، ولكن بقيت أمامه حريته فى أية سفينة يختار الإبحار .

ثم هاهو ذا لابروبيير ، من الأخلاقيين فى العصر الكلاسيكى الفرنسى ، يرى الشر أصيلا فى الناس ويقول :

« لا ينبغى أن نغضب على الناس حين نرى قسوتهم وكفرانهم بالصنيع ، وظلمهم وغطرستهم وحبهم لأنفسهم ، ونسيانهم للآخرين ، فهم هكذا خلقوا ، وهذه طبيعتهم ، ويستطاع تقبل ذلك كما نتقبل سقوط الحجر إلى الأسفل ، وشبوب النار إلى الأعلى » .

ومع هذه النظرة القاتمة لم يكن سخط لابروير عابثا ولا سلبيا ، فأخذ يتخذ هذا السخط طابع الايجاب فى الدعوة إلى تقليم أظفار الحيوان الخبئ فى الانسان . وبذلك كانت سخريته المرة من غرور الانسان ومن ظلم لأخيه الانسان بمثابة تمهيد للثورة الرومانتيكية فيما بعد كما قرر ذلك كثير من نقاده الأوربيين . ولنذكر من بعض حملاته على فساد الانسانية رأيه فى الانسان وأنه فى علاقته بأخيه الانسان أخطر شرا من الذئب فى علاقته بالذئاب . يقول لابروير :

« . . أسمع صوت نفير فى أذنى لاينقطع أن « الانسان حيوان عاقل » . من الذى منحكم أيها الناس هذا التعريف ؟ أهى الذئاب والقرود والأسود أم أنتم الذين منحتموه أنفسكم بأنفسكم ؟ إنها لمهزلة أن تصفوا إخوانكم من الحيوانات بالسوء فى حين تخصون أنفسكم بالخير . دعوها قليلا تضع لها تعريفا وسترون كيف تتناسى نفسها فى معاملتكم . لن أتحدث — أيها الناس — عن طيشكم وجنونكم ونزقكم وهى صفات قد تفضلون بها اليربوع والسلحفاة اللذين يسلكان طريقهما فى هدوء ، دون تغيير لما فى طبيعتهما من غريزة . ولـكن استمعوا لى لحظة تقولون عن نسر ضار حين يخف سريعا إلى فريسته منقضا على فرخ الحجلة : « ماأروعه طائرا ! ! » ، وتقولون عن كلب صيد ينازل أرنبا وحشيا : « ماأعجبه كلبا ! ! » . وقد أقبل كذلك أن تقولوا عن إنسان يطارد خنزيرا بريا فيقتنصه : « هذا رجل شجاع » . ولـكن إذا رأيتم كلبين فى صراع أحدهما مع الآخر ، يعضه ويمزقه بأنيابه ، فستقولون : « يالهما من حيوانين أحمقين ! ! » . وتفرقانهما بالعصا . فإذا قيل لكم إن قطط بلد كبير اجتمعت كلها فى سهل ، وبعد أن شبعت مواء اشتبكت فى سعار بعضها مع بعض ، فأعملت أسنانها ومخالبها ومن هذه الملحمة بقيت من الجانبين جثث تسعة أو عشرة آلاف قطة ، فى حومة القتال ، فعفنت الجو بما نشرت من نتن ، ألا تقولون : « هذه أشنع جلبة سمع بها » ؟ وإذا فعل الذئاب مثل ذلك . ألا تقولون : « أى عواء ! ! وأية مجزرة ! ! » ؟ وإذا كان هؤلاء وأولئك يقولون لـكم إنهم إنما يتطلبون المجد ، ألا تستنتجون من خطابهم لـكم أنهم يطرحون المجد فى ذلك اللقاء الجميل كى يقضوا على نوعهم ويدمروه ؟ وبعد أن تصلوا إلى هذا الاستنتاج ، ألا تضحكون من صميم قلوبكم من سذاجة هذه الحيوانات المسكينة ؟ وها أنتم أولاء بوصفكم عقلاء الحيوان ، وبما امتزتم به عن هذه الحيوانات التى تستخدم أسنانها وأظافرها — قد اخترعتم سلفا الحراب والسهام والسيوف والمدى ، ومبررين اختياركم لها خير تبرير فيما أرى ، لأنكم بأيديكم وحدها ماذا كنتم تستطيعون سوى اجتثاث الشعر ، وخدش الوجوه ، أو سمل العيون ، بعضكم مع بعض ، على أقصى ماتقدرون وبدلا من ذلك هاأنتم أولاء مزودين تستخدمونها ، تيسر لـكم طعنات متبادلة فوهاء ، منها تسيل دماؤكم حتى آخر قطرة ، دون أن تستطيعوا الخوف من المهرب منها . . »

ألا يرى القارئ لمثل هذا التصوير ووراء هذا التشاؤم الاجتماعى نوعا من الترفع بالانسانية أن تنحط إلى تمزيق بعضها بعضا ؟ ثم أليس وراء ذلك عقيدة بجدوى هذه الصيحة الساخرة العميقة المغنى ؟ وهذا « لابروير » نفسه ، يدفعه تشاؤمه فى تصوير الشر إلى استبشاع الظلم الواقع على الفلاحين فى القرن السابع عشر ، فى أوغل عصور الاقطاع . وهاهى ذى صورتهم الفريدة فى العصر الذى كان للطبقات فيه مكانة القداسة العقيدية :

« يرى المرء بضع حيوانات متوحشة مابين ذكور وإناث ، منتشرة فى الريف ، على سحنها سواد ، ترهقها غبرة ، قد أمعنت الشمس فى إحراقها ، مرتبطة بالأرض تحفر فيها ، وتقلبها فى عناد لا يقهر ، ولها مايشبه الصوت الملفوظ . وحين تقوم على ساقيها ، تبدو لها وجوه كالناس وحقا هم أناس . فى الليل يأوون إلى جحور ، حيث يعيشون على الخبز الأسود والماء وأعشاب الحقول . وهم يكفون الآخرين من الناس جهد الزرع والحرث والقطاف ، كى يعيشوا . ولذا يستحقون ألا يعوزهم هذا الخبز الذى هو من ثمار غرسهم » .

فعلى الرغم من تأصل الشر فى نظر لابروير ، قد دفعه فكره العميق إلى تصوير أنواع من الضيق تبصرنا بمواطن الداء فى الانسان والمجتمع ، وتحملنا على التفكير فى إمكان تغيير النظم وتهذيب الطبائع الوحشية فى أصل خلقتها ، والخروج من نطاق الذات إلى الاعتداد بالانسان المدنى .

وسبق أن قلنا إن التشاؤم فى مقابل التفاؤل لم يوجد بوصفه مذهبا وقواعد سلوك وفكر إلا فى أوائل القرن التاسع عشر . وذلك فى المجال الفلسفى . ولم يترك له أثراً فى الأدب أيام الرومانتيكيين ، إذ على الرغم من سخط هؤلاء وضيقهم بمجتمعهم ، وعلى الرغم من شكوكهم الميتافيزيقية كان أدبهم ثائرا يرمى إلى زلزلة الطبقة الأرستقراطية لإحلال البرجوازية محلها ، وكانت البرجوازية الطبقة المهضومة فى تلك الفترة وهاهو ذا الفريد دى فينى — وهو ينفرد من بينهم بنظرته القاتمة إلى الحياة وقيمتها حتى ليعد الأمل أعدى أعداء الانسان ، ويرى — كالصوفية — أنه لاينبغى للانسان أن يعقد صلة بإنسان ، لأن كل عاقل ينبغى أن يسأل نفسه هذا السؤال : من الذى يترك صاحبه قبل الآخر ؟ وهذا السؤال نفسه كفيل بالقضاء على مافى الحب والصلات الانسانية من

قيمة . ولا سبيل لراحة الانسان إلا بأن يقضى بنفسه على كل أمل لنفسه . على أن الفريد دى فينى بذلك — وهو صاحب البرج العاجى ، وأول من تلفظ بهذا الاصطلاح — لم يقنع بالانطواء على نفسه ، فكان شديد الصلة بمشكلات عصره الاجتماعية . ولا ينبغى أن نغتر ببعض أقواله التى قد يفهم منها الاستهتار أو الانطواء ، كقوله :

« الطبيعة قاسية مستهترة صامتة ، فجازها على صمتها بالصمت » .

فهذا الصمت الذى يدعو إليه — فى خلق كخلق الرواقين — صمت صخاب ، من نوع شديد الأثر يدوى فى أعمق أعماق الوعى ، مما جعله هو نفسه يقول قولته الشهيرة فى تواضع المصلحين :

« لست سوى داعية أخلاقى ملحمى ، وأهون به من أمر ! » .

وقد اتخذ التشاؤم والتفاؤل صبغة فنية فى الصراع الفكرى بين الواقعية الأوربية من ناحية ، والواقعية الشرقية من ناحية ثانية ، ثم بين المذهب الأخير والمذهب الوجودى. وفى رأينا أن المجادلات بين هذه المذاهب الفنية باسم التفاؤل والتشاؤم هينة قليلة الجدوى يتيسر الفصل فيها على حسب ما قاله أصحاب هذه المذاهب نفسها . فقد عاب المعاصرون لزولا وبلزاك عليهما وعلى أتباعهما أن هؤلاء يصورون الشر ، وبعض قصص زولا عنوانها (الحيوان الإنسانى) ، وفيها — كما يعترف زولا نفسه — تصوير أوحال الوجود . ولكن زولا — شأنه شأن بلزاك — يصرحان فى كثير من رسائلهما وكتبهما أن واقعية الشر أو مراعاة الصدق فى تصويره لا منافاة بينهما وبين المثال الخير الذى يستلزمه تصوير الشر ، ومما يقوله زولا فى ذلك أننا — نحن الواقعيين — مثاليون كالرومانتيكيين ، ولكننا لا ننشد مثلنا بالأحلام ، ووراء كل تجربة نصورها ما يشبه دق ناقوس الخطر للمجتمع حتى يتلافى إنتاج مثل هذه النتائج .

أما الواقعية الشرقية فبدؤها تصوير (استلاب) الإنسان فى عصره وطبقته ، وفلسفتها تقوم على الجبرية المادية ، وهذه الجبرية ليست عقبة كأداء فمعها ما يشبه العقيدة فى المستقبل ، عن طريق جهود الفكر فى بنيته العليا . ومبدأ (الاستلاب) هذا مشترك بين النقد الوجودى والنقد الواقعى الاشتراكى عند ماركس وأتباعه . ولكن هؤلاء يرون أن يتصرف الكاتب فى كل موقف من مواقفه بحيث يجد الإنسان مخرجاً

للحياة ولانتصارها من وراء ما يصور الكاتب من مشكلات ، على حين يرى الوجوديون ونقاد الغرب جملة أنه لا ينبغى إرسال القول كذلك على إطلاقه . فقد يكون من التكلف ومن باب تزييف الموقف أن يصوره الكاتب بحيث يبين عن خير على حين لا خير فيه . ويرى سارتر أن الخير فى العالم شعلة ضئيلة تتهددها رياح الشر كل جانب ، ويقوم على رعاية هذه الشعلة قلة من صفوة الناس . وطالما حمل عليه نقاد الواقعية الاشتراكية الشرقية — وبخاصة قبل أن يتفهموا قصده فيتقربوا إليه تقرباً كبيراً فى السنين الأخيرة — وفى الحق أن سارتر وأتباعه لم يفقدوا ثقتهم بباطن الإنسان . ومن وراء المواقف الحالكة التى يصورونها دعوات إيجابية بعيدة المدى ، ومقصودة عن وعى مشبوب . يقول سارتر :

« والرؤية الواضحة للموقف الأشد حلكة هى فى نفسها عمل من أعمال التفاؤل : لأنها تتضمن فى الحقيقة أن هذا الموقف قابل للتفكير فيه ، أى أننا لسنا تائهين فيه كما نتيه فى غابة حالكة ، وأننا على عكس ذلك نستطيع أن ننتزع أنفسنا منه ولو بالفكر ، وأن نمسك به تحت نظرنا ، وإذن نتجاوزه سلفاً ، ونتخذ قرارنا تجاهه ، حتى لو كان هذا القرار يائساً » .

وذلك أن اليأس فى موقف من المواقف — إذا كان هو الصورة لحقيقته — لا ينبغى تزييف تصويره فإن تزييفه تضليل للطاقة الحيوية ، على حين يكون الفصل فيه عن وعى تبصيراً صائباً به . وتحويلا للطاقة الحيوية إلى البحث عن مخرج آخر تبين فيه أصالة الإنسان ويتجلى فيه كفاحه . على أن سارتر نفسه يقول فى مكان آخر :

« إذا تردد الكاتب بين موقفين أحدهما الموت ، فعليه أن يتصرف بحيث يختار الحياة » .

ومدار الأمر فى كل حال على صدق الموقف وما له من دلالة إنسانية .

وقد اتجه (ألبير كامو) إلى شرح عبث الحياة واستعصائها فى ذاتها على الفهم ، فى بحثه : (أسطورة سيزيف) ، ولكنه قرر صريحاً أن فى إطار هذه الحياة الخاطئة فى أصلها يجب أن تتجه جهود الإنسانية لخلق معنى لها وتوكيده . وقد شرحنا ذلك فى بحث سابق لنا عن مسرح العبث . وعلى أية حال قد تقاربت وجهتا النظر الواقعية والوجودية فى هذا المجال ، بقدر ما اقتربتا فى الأسس الفلسفية وشرح ذلك حق الشرح يطول به الحديث هنا ، وهو يستدعى بحثاً على حدة ، وحسبنا الآن توكيده فى إيجاز .

والذى نخرج به من كل ذلك أن الاعتداد بالتفاؤل والتشاؤم فى ذاتهما أمر مضلل ، وذلك لأسباب كثيرة نشير إلى أهمها فى إيجاز .

فالمتشائم الذى يرى تأصل الشر فى الحياة ، وأن الألم والمصير الظالم يتهدد الناس حتى الأبرياء قد يكون إيجابياً فى دعوته ، إنسانياً فى نزعته ، حريصاً كل الحرص على توكيد الذات الإنسانية فى أدبه ، مما ينتج خير الثمرات . وقد رأينا مثالا لذلك فى أبى العلاء . وأى أدب أشد تشاؤماً من أدب المتصوفة ، وقد كان لكثير منهم صنوف من هجاء المجتمع ومساوئه فى العصور الإسلامية . وقد كانت لكثير منهم صنوف من هجاء المجتمع ومساوئه فى العصور الإسلامية . وقد كانت هذه الحملات الاجتماعية الصوفية خليقة أن تنبه المجتمع إلى ما يتهدده من شر ، لو قدر لها أن تنفذ إلى وعى المجتمع الإسلامى بوصفه مجتمعاً . وهى من هذه الناحية أجدى — فى إنسانيتها — من كثير من الشعر الغنائى التقليدى الموروث فى أدبنا العربى ، وإن كانت لم تترك أثراً إيجابياً يذكر ، لأنه قد أعوزها الجمهور .

ثم إن الموقف الأدبى يقوى كلما بعد عن المباشرة والتصريح . فوصف الحياة الراكدة الآسنة فى مجتمع ما ، قد يكون بمثابة وضع مرآة أمام الوعى المخدور ليستيقظ ويتحمل تبعته . ومن ثم يجب أن ننظر كذلك إلى أدب زولا وبلزاك وتشيخوف وإبسن فى كثير من أعمالهم . فالموقف الجمالى فى الأدب غير الموقف الخلقى المباشر ، وغير الخطب والمواعظ . وإنما يجود الأدب فى وصف الشر والمعاناة ، أو ما يسميه النقد الحديث : قضية (الاستلاب) وهى قضية يطول شرح تفاصيلها فى هذا المكان .

ونستنتج من ذلك أن الأدب — بدلا من الاتجاه فى نقده إلى محورى التشاؤم والتفاؤل — يجب أن ننظر إليه — من الناحية الإنسانية والجمالية — على أساس آخر ، هو — فيما أرى — مبدأ التمرد أو الثورة : فالتمرد اعتداد بالذات لمنفعة خاصة ، هروباً من المجتمع ، وأثره وسلبية ، والثورة مشاركة للآخرين ووعى بهم ، وتوكيد لذواتهم فى مواجهة الموقف على حقيقته ، آملا أو موئساً . والثورة بطبعها جماعية ، يتبعها توكيد الإرادة وحب الإنسانية ، على حين يظل التمرد فردياً مهما عمقت النظرة فيه ، ومهما أمعن الكاتب أو الشاعر فى تبريره — وقد يكون للتمرد دلالة اجتماعية يمكن أن نستنتج منها ضمنا اتجاهات إيجابية ، ولكنه يظل انعزالا وانطواء وهروباً من مواجهة الواقع ومجابهته .

وما أشبه الثورة فى مظهرها الإنسانى — حين تشب لهدم القديم وإقامة الجديد — بالنار المطهرة يقوم بها صفوة يتجاور فى نفوسهم — حين المغامرة بها — اليأس أشد ما يكون والأمل فى أقوى ما يبعث عليه من عزيمة . ومن ثم يتجاور نوع من التفاؤل والتشاؤم ، فالتشاؤم يتجلى آنذاك فى نوع من اليأس يبعث على المغامرة بالحياة لأنها لم تعد تساوى أن يحياها الإنسان إذا دامت على تلك الصورة ولذلك يخرج الثائرون يحملون أرواحهم على أكفهم مغامرين بوجودهم كله ، على حين أن التفاؤل تستلزمه هذه المغامرة نفسها ، لأن وراءها الحرص الشديد على تغيير تلك الحياة الفاسدة ، مع الأمل الوطيد فى إمكان تغييرها وإلا لما قام الثائرون بتلك المغامرة ، وإلا لانطووا على نفوسهم واعتزلوا الحياة الاجتماعية ، أو تصوفوا . فلحظات الثورة — فى أول شبوبها — لحظات يتجاور فيها اليأس والرجاء ، والتفاؤل والتشاؤم ، بوصفهما ضدين يتلامسان ويكاد يمحى ما بينهما من فروق . والثورات بطبيعتها نزعة إنسانية لا عزلة فيها ولا تمرد .

وعلى أساس التمرد والثورة نقيس النزعات الإنسانية للأدب والكتاب ، إذ فيها تتجلى الأبعاد الإنسانية للأدب ، فى قوالبها الفنية التى ارتقت فى صورتها وفلسفتها على حسب ما شفت عن تلك الأبعاد ، وعلى حسب ما تراءت صورتها فيها .

وعلى هذا الأساس نقسم الكتاب والشعراء إلى ثائرين ومتمردين ، ولا نلقى بالا بعد ذلك إلى تشاؤمهم أو تفاؤلهم . ولنضرب لذلك أمثلة موجزة توضح بعض الوضوح ما نقصد إلى بيانه :

نعد أبا نواس متمرداً ، لأنه هرب من لذع شعوره بواقعه إلى إرضاء نفسه ، وإلى طلب الملذات استئثاراً ، كما يقول هو :

ولقد نهزت مع الغواة بدلوهم   وأسمت سرح اللهو حيث أساموا
وفعلت ما يبغى امرؤ بشبابه   فإذا عصارة كل ذاك أثام

ولم يكن أبو نواس فى استهتاره ومجونه سوى هارب من مواجهة واقع الحياة ، فهو ينتهب الملذات ، ويبادر الدهر خوف الفوات :

بادر شبابك قبل الشيب والعار   وحثحث الكأس من بكر لأبكار

ويقول كذلك :

رأيت الليالى مرصدات للذتـى فبادرت لذاتى مبادرة الدهـر

رضيت من الدنيا بكأس وشادن تحير فى تفصيله فطن الفـكر

وعلى الرغم من شعوره العميق بأحزان الحياة فى قوله :

وما المرء إلا هالك وابن هالك وذو نسب فى الهالـكين عريق

إذا امتحن الدنيا لبيب تكشفت له عـن عدو فى ثياب صديق

فإنه مع ذلك متفائل ، يرى أن جانب الخير غالب وأن فى الحياة مع ذلك مباهج يجب انتهازها قبل الفوات ، فهو يقول :

يا نواسى تفـكر وتعز أو تصـبر

ساءك الدهـر بشئ ولما سرك أكـثر

وأبو نواس فى تمرده كالخيام ، فكلاهما متمرد ، فى معنى التمرد الذى بيناه . وذلك على الرغم من أن الخيام متشائم كل التشاؤم ، بل لقد يذهب فى تشاؤمه إلى حد التجديف واليأس الميتافيزيقى ، ويبنى نتائجه فى الحياة على مقدمات تقرب فى نزعتها الفلسفية من مقدمات أبى العلاء ، ولكن أبا العلاء ثائر ، يتوافر لأدبه ما شرحنا من أبعاد إنسانية ثورية فى أدبه تولدت عن نظراته المتشائمة المدنية الإيجابية الأثر .

ولا يتسع المجال للاستشهاد بكثير من رباعيات الخيام التى تكاد تتفق فى معانيها وصيغتها مع استهتار أبى نواس وتمرده . وهاك بعض الرباعيات :

يقولون لى إن الجنة طيبة بما فيها من حور

وأقول أنا إن ماء العنب هو الطيب

فاقبض حالا ما تنقد ، وذر ذلك النسئ

فصوت الطبل من البعيد حسن

إن سقيت الجبل خمراً رقص الجبل

ألا فانتقص من ينتقص قدرها

أو تطلب منى التوبة من الخمر

وهى الروح التى تربى الإنسان ؟

اشرب الخمر فهى حياة الخلود

وهى وحدها خاصة الدنيا

هذا أوان الورد والطرب والأخلاء سكارى
فاسعد بها لحظة ، فهذه هى الحياة
هذا الفلك مثل طاس مقلوب
فيه الأذكياء جميعاً قانطون
انظروا إلى صداقة الإبريق والكأس
الشفة فوق الشفة ، والدم بينهما

وعلى هذا المعيار الذى وضعناه بدلا من التفاؤل والتشاؤم نعد صعاليك العرب متمردين ، على الرغم من تضافرهم فيما بينهم ، وعلى الرغم مما لهم من خلق يشبه خلق الفروسة أحياناً لأن تصويرهم انعزال وتمرد ، فعلينا أن نأخذ قول شاعرهم على حقيقته حين قال :

عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى ... وصوت إنسان فكدت أطير

وهو كاف فى الدلالة على التمرد الذى بنا . فما أشبهه فى تمرده بقول أحد لصوص بنى سعد ، على حسب ما يروى المبرد :

فإنى وتركى الإنس من بعد حبهم ... وصبرى عمن كنت ما أن أزايله
لكالصقر جلى بعدما صاد فتيـة ... قديداً ومشوياً عبيطاً خـرادله
أهابوا به ، فازداد بعدا ، وصـده ... عن القرب منهم ضوء برق ووابله
أخو فلوات صاحب الجن وانتحى ... عن الإنس حتى قد تقضت وسائله
له نسب للإنس ، يعرف نجره ... وللجـن منه شكله وشمـائله

فسواء كان الشاعر متشائماً أو متفائلا ، فلننظر إلى الأبعاد الإنسانية لأدبه ، وإلى دلالات موقفه . ولنرجع بذلك إلى معيار إنسانى آكد ، هو التمرد أو الثورة ، وقد رأينا كيف يكون المتفائلون متمردين أحياناً ، بل مستهترين ماجنين ، وإن عمقت فكرتهم من وراء استهتارهم ، على حين يظل كثير من المتشائمين ذوى نزعات إنسانية عميقة ، بدلالاتها أو ما تستلزمه تلك الدلالات ، وبخاصة فى الموقف الأدبى فى القصص والمسرحيات ؛ وهذا الأدب الموضوعى الاجتماعى بطبيعته .

على أن أدب التمرد الذى يصدق فيه الشاعر فيكشف لنا عن ذات نفسه ، كشعر الخيام وأبى نواس ، له قيمة أدبية فى صدقه وتصويره . وهذا أمر آخر يتصل بقضية

الالتزام التي لا نريد الآن أن نبينها ، وإنما قصدنا هنا إلى القضاء على معيار التشاؤم والتفاؤل بوصفه معياراً فنياً ثابتاً ذا قيمة فى الأدب ، يتخذ تعلة فاسدة فى جحود نزعة الأدب الإنسانية أو تقويمها على أساس ساذج ضار بالفن ، يتصل بالدلالة المباشرة والفهم السطحى ، وهذه نظرة متخلفة يجب أن نستبدل بها المعيار الفنى الصحيح الذى أرجزنا القول فيه بقدر ما اتسع له المجال .

بطـل الملحمـة وبطـل المـأساة

لا فصل بين شخصيات الملحمة وشخصيات المأساة من حيث هى شخصيات ، فكثيراً ما أخذ مؤلفو المأساة أبطال مآسيهم عن الملاحم ، ولكن لا جدال فى الفروق الفنية الفاصلة بين الموقف فى الملحمة والموقف فى المأساة ، بحيث تتغير السمات الفنية والإنسانية للشخصيات المأسوية ، إذا انتقلت من الملاحم إلى المأساة . ومرد ذلك إلى طبيعة الجنس الأدبى الذى تعالج فيه هذه الشخصيات ، ودرجة رقيه الأدبى فى سلم القيم الفنية . وقد درج مؤرخو الآداب على ألا يعتدوا بالأدب الدينى المحض ، أدب المعابد والكنائس ، وإنما يتجاوزونه إلى الأدب منذ عنايته بالإنسان وشئونه من حيث هو إنسان . ومن هذا الجانب كانت المأساة أرقى من الملحمة فى تاريخ تطور الأجناس الأدبية ، ذلك أن الملاحم كانت أول مظهر لخروج الآداب من المجال الدينى إلى المجال الإنسانى ، ثم مثلت المأساة المرحلة التالية فى توغلها فى الطابع الإنسانى . وفى الملاحم حلت عبادة الأبطال محل عبادة الآلهة ، فكانت أعمالهم مثار الإعجاب الذى يبلغ أحياناً درجة التقديس . وفى هذه الملاحم القديمة كانت نقائص الأبطال لا تؤثر فى مصيرهم ، ولكنها مظاهر للضعف الإنسانى الذى لا ارتباط له بالحدث وتطوره (١) .

ولنأخذ مثلا أجاممنون ، فقد تحدث عنه هوميروس فى إلياذته بطلا وقائداً للحملة اليونانية على طروادة ، وشجاعاً يدعو إلى الإعجاب ، ونقائصه من الإعجاب بنفسه والتردد فى الرأى ، وحب الذات مظاهر ضعف إنسانية عامة لا تؤثر فى مصيره ، ولا تذهب بإعجابنا به ، فقد عاد من الحملة متوجاً بالنصر والفخار .

ثم كان أجاممنون بطل مأساة تحمل اسمه ، للشاعر اليونانى : أيسخيلوس ، فتغيرت معالم شخصيته تغيراً جوهرياً قرب به من الناس ، فصار مبعث الإشفاق والرحمة لا الإعجاب . فقد حلت به اللعنة استحقتها أسرته ، وهى أسرة : (بيلوس) ، ثم أخذ فى المأساة يكفر عن أخطاء أخرى كذلك : منها أنه أخطأ لدى الإغريق ، بقيادة حملة حربية أزهقت فيها أرواح كثير من الجند ، بسبب امرأة طائشة هربت من زوجها ، ومن هذه الأخطاء أنه ضحى بابنته افيجينيا ترضية للآلهة حتى تبحر

---

(١) انظر : H. D. Kitto : Form and meaning in Drama, London, 1959, P. 180 - 187.

الحملة ، ومنها كذلك أنه أهان زوجته حين قاد معه إلى منزل الزوجية (كاسندرا) أسيرة من طروادة . وكانت زوجته كليتمنسترا هي أداة القصاص منه ، حين قتلته مستعينة بحبيبها (أجستوس) الذى تعلقت به فى غيبة زوجها . وتبدأ المأساة بعد انتهاء حملة طروادة التى كانت موضوع ملحمة الإلياذة لهوميروس ، وفى المأساة أصبحت الحملة ونتائجها مجال دراسة إنسانية ، وصار البطل الملحمى دراميا فى أعماله ، وفى نتائجها المروعة ، بعد أن كان فى الملحمة مجال الإعجاب فى أعمال بطولته التى يفوق بها الناس . والنهاية فى المأساة مترتبة على أعمال البطل ، فى حين هى فى الملحمة لا تتصل مباشرة بالمسلك الخلقى كمالا ونقصاً . فكل شئ طيب فى الملحمة ما دامت نهايته طيبة ، أما فى المأساة فالنهاية الفاجعة مترتبة على الأحداث التى يأتيها البطل ، بحيث تكون فى ذاتها مقنعة من الوجهة الإنسانية ، يتشابه فيها البطل مع الناس أو مع علية القوم ،ويتعرض لما يتعرضون على أساس من المسئولية أو الاختبار . وليس الحدث فى المأساة خاصاً بشخص ، ولكن له قوة التعميم ، أو قوة القانون الطبيعى فى مسلك الإنسان من حيث هو . فعلى الخطيئة العقاب ، سياسية كانت أم فردية ، كما يتراءى ذلك — على سبيل المثال — من مأساة أجاممنون السابقة الذكر ؛ ومن مأساة (أورسطس) الذى قتل أمه كليتمنسترا ، امرأة أجاممنون ، يقتص منها لقتلها أباه .

ومادمنا بصدد المأساة القديمة ، فلنرجع إلى نقد أرسطو ، فإنه لم يذكر الخوف والرحمة فى حديثه عن الملحمة ، فى حين قصرهما على المأساة . وليس معنى ذلك أن الملحمة لا تثير شعوراً ، ولكنه شعور الاعجاب بالبطولة وتقديس الأبطال . وينبغى أن يكون الشعور الذى تثيره الملحمة قيماً ،مبنياً على البنية الفنية على حسب رأى أرسطو ، ولهذا استصوب فى الملحمة وحدة الحدث وكماله ، وإن كان قد قرر أن هذه الوحدة لم يتبعها سوى هوميروس فى ملحمتيه : الإلياذة والأوديسيا ، ولم يتبعها على الوجه الأكمل . على أن نظرية أرسطو فى توليد المأساة من الملحمة ، تقتضى أن الملحمة فى أعلى درجاتها قد تثير شعوراً قريباً من شعور الخوف وشعور الرحمة اللذين هما الأساس لنظرية التطهير فى المأساة ، ولكن يبدو أن كمال الملحمة على هذا الوجه لم يتوافر لها إلا نظرياً فى دعوة أرسطو ، ولذا لم ينص أرسطو على إثارة شعور الخوف والرحمة فيها وإنما خصهما بالمأساة فحسب (١) .

---

(١) فيما عدا كتاب « من الشعر » لأرسطو ، ارجع الى : Gerald F. Else : Aristotle's Poetics, the argument, Cambridge, 1957, P. 651-652.

ولهذا الفرق الفنى بين الملحمة والمسرحية يرجع خلاف جوهرى بين أرسطو وأستاذه أفلاطون فى تفضيل كل من هذين الجنسين الأدبيين على الآخر : فأفلاطون يفضل الملحمة على المأساة ، لأن جمهور الملحمة أفضل من جمهور المأساة ، ولأن الملحمة موضوعها بصفة عامة هم الأبطال الخيرون . ويعيب أفلاطون على هوميروس أنه كان مصدر الشعراء فى المآسى التى عرضوا فيها نقائص الأبطال (١) . ويبدو أن أرسطو كان يقصد إلى الرد عليه فى الفصل الأخير من كتابه : فن الشعر . ومن المآخذ الجوهرية لأفلاطون على المأساة أنها تعرض الخيرين ينتقلون من السعادة للشقاوة ، كما تعرض الشريرين سعداء . وفى هذا تظهر محاكاة الشعراء الرديئة فى نظر أفلاطون . ذلك أن العدالة المتوافرة للخيرين هى وحدها التى تجعل المرء سعيداً (٢) . ويرى أفلاطون أن شعراء المآسى يسيئون فى محاكاة الحقيقة حين يبينون أنه من الممكن أن يصير الشرير سعيداً والخير شقياً . وعنده ، كما عند أستاذه سقراط ، أنه . .

« . . لا شئ من الشر يمكن أن يحدث للانسان الخير ، لا فى هذه الحياة ولا بعد الموت (٣) » .

وفى كل ذلك ينظر أفلاطون إلى المشاعر التى تثيرها المأساة نظرة تجريدية فى صلة هذه المشاعر بالعدل ، ونظرة ميتافيزيقية فى صلتها بالدين والخير والحياة الأخرى ، ونظراته هذه تكشف لنا فى مغزاها عن الفرق العام بين الموقف فى الملحمة والموقف فى المأساة .

ويخالف أرسطو أستاذه ، وكأنه يرد عليه بشرحه لطبيعة المشاعر التى تثيرها المأساة ، معتمداً على الحقائق النفسية ، والوظائف الفنية لعناصر الحكاية العضوية ، وللشخصيات التى تظهر فيها . ويقرر أرسطو أن بطل المأساة يجب أن يكون كريم الخلق ، ويمكن أن تكون الشخصيات الثانوية ذات خلق خسيس بشرط أن تدعو الضرورة الفنية إلى ذلك (٤) . وفى الفصل الثالث عشر من كتاب (فن الشعر) ينفذ

---

(١) انظر « الجمهورية » لأفلاطون ٣ ، ٣٩٧ ، ر ، ٢ ، ٣٧٧ ب .

(٢) انظر « أفلاطون » الجمهورية ٢ ، ٣٧٧ هـ ، ٣ ، ٣٩٢ أ — ب والقوانين ف ٢ ، ٦٦٠ هـ ، ٦٢٢ ب .

(٣) انظر : Plato : Opology, 41, d.

(٤) انظر من الشعر لأرسطو ، الفصل الخامس .

أرسطو فى صميم المسألة التى نحن بسبيل بحثها ، وفيها الرد البليغ على أستاذه أفلاطون . وذلك أن أرسطو يقسم الشخصيات قسمين : خيرة وشريرة ، كما يقسم المصير نوعين : إما إلى الشقاء وإما إلى السعادة . أما انتقال الخير إلى السعادة فإنه لا يمكن أن يخلق مأساة تثير رحمة أو خوفاً . وقد يكون فيه إرضاء لعاطفه المحبة الإنسانية ، أو العدل ، ولكنه فى ذاته غير مأساوى . ولهذا حذفه أرسطو ولم يذكره . بقى بعد ذلك الشخص الخير الذى ينتقل من السعادة إلى الشقاوة ، والشرير الذى ينتقل إلى السعادة أو إلى الشقاوة . ويرى أرسطو أن هذه الشخصيات جميعها لا تصلح فى المأساة المثلى ، ذلك أن المأساة غايتها إثارة شعور الخوف وشعور الرحمة . والخوف أساسه حصول الكوارث لمن يشبهوننا ، فإذا حدثت الكوارث لشرير فإنها لا تثير فينا خوفاً ، وكذلك الرحمة أساسها البائس غير المستحق للبؤس . يقول أرسطو :

« فمن البين أولا أنه يجب ألا يظهر فيها (فى المأساة) الأخيار منتقلين من السعادة إلى الشقاوة (فهذا مشهد لا يثير الخوف ولا الرحمة ، بل يثير الاشمئزاز) ولا الأشرار منتقلين من الشقاوة إلى السعادة (فهذا أبعد الأمور عن طبيعة المأساة ، لأنه لا يحقق أى شرط من الشروط المطلوبة : فلا يوقظ الشعور الإنسانى ولا الرحمة ولا الخوف (ولا اللئيم العنصر يهوى من السعادة إلى الشقاوة) فمثل هذا قد يثير عاطفة محبة الإنسانية Philanthropie ولكن لا يثير الرحمة ولا الخوف أبداً . . (١) .

وعند أرسطو أن إثارة المأساة للشعور بالعدالة والخير ، كما فى انتقال الخير إلى السعادة ، وكذلك إرضاء محبة الإنسانية فى انتقال الشرير إلى الشقاء كلاهما لا يخلق موقفاً مأساوياً . وأساس إثارة الشعور المأساوى إنما هو فى تراسل المشاعر بين الجمهور وأشخاص المأساة ، وبذلك يثار شعور الخوف على البائس غير المستحق لبؤسه ، والرحمة له ، لأنه يشبهنا . فجزاء هذا البائس غير عادل (أى لاخلقى) ولكن أثره فى نفس القارئ أو المشاهد خلقى ، عن طريق توحد الجمهور مع الشخصيات فى المشاعر ، فينتج عن ذلك حكم فكرى يصدر عن المشاعر التى تثيرها بنية الحكاية وشخصياتها فنياً . وهذا هو الجانب العقلى للمشاعر . فليس فى المأساة اضطراب للمشاعر ، أو

---

(١) أرسطو : فن الشعر ، ف ، ١٣ ، ١٤٥٢ ب س — ١٤٥٣ آ س ٤ .

رضية لها ، ولكن فيها إثارة من جانب عقلى ، به ينتج عن الجزاء اللا خلقى ، تطهير خلقى (١) .

وإذا كان الأمر كذلك فيما يخص شخصيات المأساة ، فمن البطل المفضل فى المأساة المثلى عند أرسطو ؟ يقول أرسطو فى الفصل الثالث عشر من كتابه : فن الشعر :

« بقى إذن البطل الذى هو فى منزلة بين هاتين المنزلتين . وهذه حال من ليس فى الذروة من الفضل والعدل من جهة ، ولكنه من جهة أخرى يعانى تغير مصيره إلى الشقاء لا للؤم فيه وخساسة ، بل لخطأ ارتكبه . . » .

وهذا الخطأ ، أو ما يسمى باليونانية : هامارتيا ، أهم فارق بين بطل المأساة المثلى وبطل الملحمة فى الأدب القديم . وطالما أسهب الشراح فى معنى الهارمارتيا التى يختص بها بطل المأساة دون الملهاة .

وبطل المأساة إنسان من الناس يعانى أكثر من غيره ، ثم هو يشبهنا . فلا يعلو علينا كثيراً حتى يثير ما يصيبه من سوء تمرداً وثورة وتقززاً ، ولا يكون عادياً جداً حتى لا نهتم بتقديمه إلينا ، بل يفهم من كلام أرسطو فى غير موضع أن بطل المأساة يكون أقرب إلى الأعلى منه إلى الشخص المتوسط ، فهو يقول فى فن الشعر (١٤٥٣أس١٠) :

« ويكون ممن ذهب سمعه فى الناس وترادفت عليه النعم » .

ولكنه لا يعتد بهذا قاعدة فنية جامدة ، بل يؤكد دائماً مشابهة البطل المأسوى لنا . ولهذا التوكيد صلة بالخطأ الذى يذكره أرسطو مرة أخرى (الموضع نفسه س ١٢ وما يليه) فيقول :

« . . وأن يكون ثمة تحول من السعادة إلى الشقاوة ، لا من الشقاوة إلى السعادة ، تحول لا ينشأ عن اللؤم والخساسة (فى طبع البطل) ، بل عن خطأ شديد يرتكبه بطل مثل الذى ذكرنا (أى شبيه بنا) أو خير منه ، لا أسوأ . »

وينقسم النقاد العالميون فى فهم (الخطأ) المأساوى ، أو الهامارتيا الأرسطية ، قسمين : فمنهم من يرى أنها خطأ فكرى أو خطأ فى الحكم على الفعل الذى يأتيه

---

(١) فى هذا يعارض أرسطو أفلاطون ، انظر :
Gerald F. Else, the argument, P. 367-375.
هذا وليس موضوع بحثنا التطهير فى نظر أرسطو ، فذلك بحث طويل يبعد بنا عن موضوعنا .

البطل ، وآخرون يرون أنها خطأ خلقى ، أو خطيئة ، أى ضعف أو نقيصة خلقية . ومما يزيد الأمر صعوبة أن كلمة (هامارتيا) اليونانية تصدق على المعنيين كليهما .

ولتحديد المعنى الذى يريده أرسطو لابد من الرجوع للقرينة ، وذلك أن أرسطو يذكر فى الفصل الذى ذكر فيه الخطأ أنه يقصد إلى بيان خير المواقف التى على مؤلف المأساة أن يبحث عنها (انظر أول الفصل الثالث عشر من كتابه « فن الشعر ») . فلابد أن يكون الخطأ (الهامارتيا) عنصراً وظيفياً فى المأساة ، وإلا فما ذكره بمناسبة الموقف . وهو يقصد الموقف فى الحكاية المعقدة . وهى خير الحكايات فى المأساة المثلى ، أى الحكاية المشتملة على التعرف والتحول . وأجود أنواع التعرف هو المقترن بالتحول ، وهو يقتضى الوقوف على خطأ سابق متعلق بشخصية البطل .

وفى الفصول الثلاثة الأولى من كتاب : (أخلاق نيقوماكوس) (١) . يقسم أرسطو الأعمال إلى غير إرادية وإرادية . وغير الإرادية هى الأعمال التى يكره عليها صاحبها أو يأتيها عن جهل . وبعض الأعمال التى ترتكب عن جهل لا تبعث على الندم بعد معرفة الخطأ . والأولى تسمية الأعمال الأخيرة بالأعمال اللا إرادية non-Volantary بدلا من تسميتها بالأعمال المضادة للإرادية involuntary ومن هذا التفريق نفهم أن الندم والحزن تابعان ضروريان للأعمال المضادة للارادية . بل لنا أن نقول إن الأعمال المرتكبة عن جهل حين لا تبعث على ندم ولا حزن ليست فى حقيقة الأمر مسببة عن الجهل ، إذ أنها كانت لابد أن ترتكب حتى مع المعرفة . كما يفرق أرسطو — فى الموضع نفسه — بين الأعمال المرتكبة عن جهل ، والمرتكبة خلال الجهل ، ومثال الأخيرة ما يرتكب فى حال السكر أو شدة الغضب ، إذ من الواضح أن السبب فى ارتكابها هو السكر والغضب ، لا الجهل .

ثم يفرق أرسطو بعد ذلك بين الأعمال المرتكبة عن جهل بالمبادئ العامة والأعمال المرتكبة عن جهل بالمبادئ الخاصة . والأخيرة هى التى تهمنا بخاصة هنا ، إذ أنها — كما يقول أرسطو — هى التى تستحق الرحمة والتسامح . وهى التى تسمى بحق الأعمال المضادة للارادة . ويمثل لها أرسطو بجهل الشخص المرتكب بحقيقة ما يفعل ، لعدم

(١) Nicomachean Ethics, 1109 b. 35, 1110 p. 18-27, 1111 p. 27-34.

معرفته ببعض التفاصيل ، كأن يريد المتسايف أن يمس جسم قرينه بسيفه ، فيقتله ، وكمن يرى فى امرأته أنها خائنة له فيعاقبها قبل أن يعرف براءتها ، وكمن لا يعرف حقيقة شخصية من ينازله ، فيسبب له فجيعة ، أو يحاول أن يسبها ، ثم يعرف حقيقة شخصيته . . ومن الأمثلة التى يذكرها أرسطو فى (الأخلاق) مثال ميروب فى مسرحية (كريسفونطيس) تأليف يوريبيدس (وهذه المسرحيةمفقودة لم تصل إلينا) وكانت ميروب زوج كريسفونطيس الذى قتله بولوفونطيس ، كما قتل ولدين له منها ، ونجا الثالث بحيلة قامت بها ميروب ، واسمه (أيبوتوس) وأكره بولوفونطس ميروب أن تكون زوجاً له ، وهى بطلة المأساة ، فلما بلغ ولدها أيبوتوس سن الرشد ، وعاد إلى مسينا لينتقم لأبيه ، أخطأت والدته ميروب فى التعرف عليه ، فهمت بقتله ، ولكنها سرعان ما عرفته فرجعت عما همت به . والمثال الأخير يشير إليه أرسطو فى كتاب : (فن الشعر) ، ويقرنه بمثال إفيجينيا فى مسرحية : « إفيجينيا فى بلاد الطوريين » ، ليوريبيدس أيضاً ، وقد وصلت هذه المسرحية كاملة إلينا ، وفيها أن إفيجينيا تهم بقتل أخيها أروسطس ، ثم تتعرف عليه فلا تقتله (١) . ومن ثم نفهم الصلة الواضحة بين كلام أرسطو فى (أخلاق نيقوماكوس) وبين حديثه عن الخطأ فى المأساة على حسب كتاب (فن الشعر) . ويستنتج من كلامه فى الكتابين أن الخوف والرحمة يساران — عند اجتماعهما على سواء — الأعمال المرتكبة عن جهل بالتفاصيل لا عن جهل بالمبادئ العامة . فالخطأ المسرحى جهل أو خطأ ببعض التفاصيل ، وهذا الجهل أو الخطأ متصل أشد اتصال بالتعرف فى المأساة . وهذا يخص الحكاية المعقدة ذات التفرق والتحول ، وهى الحكاية الجيدة . أما الحكاية ذات الحدث البسيط فإن الخطأ المسرحى يكون نقيصة خلقية وخطيئة ، ويثير الخوف أكثر مما يثير الرحمة . وذلك مثل شخصية (ميديا) فى مسرحية (ميديا) ليوريبيدس ، وتبدأ هذه المأساة من أحداثها مع زوجها ياسون Jason فى كورنته ، بعد أن كانت قد قتلت — وفاء لزوجها — عمه بلياس . وفى كورنته يدفع الطمع الزوج أن يغدر بها ، ليتزوج بنت كريون ، ملك كورنته . وكان هجران زوجها ، وجحوده صنيعها ، وغدره بها ، فى بلد ليس لها فيه أهل ولا ملجأ ، ووقوعها فى عداوة — بحكم هذا الزواج — مع الملك

---

(١) أرسطو : فن الشعر ، ١٤٥٤ أ ص ٤ — ٦ .

وابنته ، مما بعث فيها حب الإنتقام على أشده . وكان الملك قد أمر بعقابها وبعقاب ولديها . فحصلت ميديا على تأجيل نفيها يوماً واحداً ، استطاعت فيه أن تقتل ولديها من زوجها ، انتقاماً منه ، وأنهما مقضى عليهما بالموت على أية حال ، فخير أن يموتا بيديها ! ولكى تترك زوجها دون عقب وفريسة اليأس ، بعد أن تسببت فى قتل خطيبته وأبيها . وهذا النوع من الآثام لا يستحسنه أرسطو . إذ أن أرسطو يفضل البطل غير الآثم ، مع أنه قد يرتكب أعمالا آثمة ، أو يهم بارتكابها . على أن ميديا ارتكبت آثامها مدفوعة بدواع قوية . فهى من جهة أخرى مسكينة تستدر العطف ، لأنها وفت لزوجها ، وضحت فى سبيله بوطنها وأهلها ، وها هو ذا يهجرها ، بل يعرضها لصنوف الشقاء والعذاب . فآثامها خطايا من وجهة نظره ، ولكنها سبيل للخروج من مأزقها فى نظرها هى . ولذلك لم تدل خطاياها على لؤم وخساسة ، واستحقت أن تكون بطلة للمأساة ، على الرغم من آثامها التى تدخل فى مفهوم الهامارتيا بمعناها الآخر .

وفى ضوء ما سبق نستطيع أن نفهم ترتيب أرسطو للأخطاء التى يأتيها أبطال المأساة . ويسير أرسطو فى تقسيمه لها من الأدنى إلى الأعلى منزلة . فأقلها حظاً من الجودة أن يرتكب الأبطال الفعل فيها :

« . . على نحو ما فعل القدماء من الشعراء ، فيكون الأشخاص على علم ووعى ، كما فعل يوريبيدس حينما مثل ميديا وهى تقتل بنيها » .

وأفضل من الحالة السابقة أن يرتكب بطل المأساة أمراً منكراً ، لكنه يرتكبه دون علم ، ثم يعرف وجه قرابته بمن ارتكب معه هذا المنكر فيما بعد . والفعل فى هذه الحالة لا يسبب اشمئزازاً ، لأنه صادر عن جهل ببعض التفاصيل الخاصة بالقرابة ، أوبشخصية المجنى عليه ، والتعرف بعد ذلك يسبب المفاجأة ، والجيد منه ما يقترن بالحل . وذلك كما فى (أوديبوس الملك) لسفوكليس ، حين قتل أباه وتزوج أمه . فخطأ أوديبوس هنا هو الجهل بحقيقة أبيه وأمه ، إلى مزاجه الحاد الذى يسر له ارتكاب خطئه . وخير من الحالتين السابقتين أن « الشخص فى اللحظة التى يهم أن يرتكب — جهلا — فعلا لا مرد له ، يعرف جهله قبل أن يرتكبه » ، فيحدث الخوف والرحمة بلا عرض

للفواجع . وتلك أفضل الحالات . ويمثل لها أرسطو بحالة إفيجينيا وميروب (١) ، وقد ذكرناهما فيما سبق .

فالهامارتيا إذن لها معنيان : المعنى الأول هو الخطأ عن جهل وهو ما يفضله أرسطو فى الحكاية البسيطة (ذات الحل الواحد) ذات الحدث المركب (أى التى تشتمل على التحول والتعرف) ، والمعنى الآخر للهامارتيا هو الخطيئة والإثم ، فى الحكاية ذات الحدث البسيط الذى لا يشتمل على تحول ولا تعرف ، وهى التى لا يستحسنها أرسطو ، ويذكر أنها من عمل الشعراء الأقدمين . وليس غرض أرسطو من اهتمامه بشرح الخطأ أو الخطيئة هو الجانب الخلقى ، بمعنى الخلق المألوف ، ولكن الناحية الفنية ، والوظيفية لعضوية للمأساة . ويريد أرسطو بذلك أن يفسر سقوط (البطل) الخير ، أو الشبيه بالإنسان العادى ، غير الخسيس وغير اللئيم . والربط بين الهامارتيا والتعرف يشرح ما قاله أرسطو خاصاً بهما . ونجافى الصواب إذا نظرنا إلى الهامارتيا على أنها متصلة بالشخصية وخلقها فحسب ، فيكون التعرف وسيلة فنية مستقلة عنها . فالهامارتيا عند أرسطو جزء جوهرى من الحكاية . ولم ينص أرسطو على أنها جزء من الحكاية ذات الحدث المعقد ، ولعل ذلك لأنها قد تحدث قبل بدء المسرحية ، كما فى مسرحية أوديبوس ، إذ تبدأ المأساة بعد أن قتل أوديبوس أباه وتزوج أمه . وعلى أية حال لابد من الاعتداد بها جزءاً جوهرياً من (الفكرة) . والفكرة بدورها جزء هام من أجزاء المأساة (١) .

ويرتبط هذا الضعف بتطور الحكاية فى المأساة وبحلها . وفيها يبعد البطل المأساوى عن البطل الملحمى بعداً كبيراً من حيث وظيفته الفنية فى المأساة ، وموقفه الدرامى المثير للرحمة والخوف ثم التطهير . وعلى ذلك يصلح بعض أبطال الملحمة لأن يكونوا أبطالا فى المأساة على أساس تغيير موقفهم إلى درامى ، وتفسير موقفهم فنياً بأعمالهم ، وكشف هذه الأعمال عن الطابع الإنسانى ، مع ارتباط نواحى الضعف بأجزاء المأساة الفنية ارتباطاً وثيقاً ، إذ ليس الغرض الأخلاق من حيث هى أخلاق ، ولكن لأثرها فى

---

(١) كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، ١٤٥٣ ب ، س ٢٧ ـ ١٤٥٤ ا س ٧ ـ ويذكر أرسطو حالة رابعة لا تهمنا فى بحثنا ، وهى حال الشخص الذى يعلم ويهم بتنفيذ فعلته ، ثم يمتنع ، كما فى حال هيمون حين هم بطعن أبيه أكريون فى مسرحية أنتجونه لسوفوكليس ، ولكنه يرتد عن ذلك ليطعن نفسه بنفسه .

أحداث الأثر الدرامى . فكل ما يكشف عن الضعف الإنسانى دون ربط بالحدث الجوهرى وتطوره فى المأساة يظل طابعه ملحمياً لا وظيفياً . ومما يدخل فى نطاق هذا الطابع الملحمى قول جميلة فى مسرحية الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى لزميلها فى الجهاد وحبيبها جاسر : ياليتهم قبضوا على كل المدينة ما عداك » . فقد يكون هذا دلالة على ضعف إنسانى ، ولكنه ضعف يهدم الموقف ، ولا يتصل بتطور الحدث فى شئ . ولهذا يظل ملحمى الطابع .

وإذا كان بعض أبطال الملاحم يصلح لأن يكون بطلا دراميا بعد تغيير معالم شخصيته الملحمية كما قلنا ومثلنا ، فإن الموقف المأساوى يظل مخالفاً كل المخالفة للموقف الملحمى من النواحى الفنية . فالموقف فى المأساة يغوص فى الحياة الإنسانية ، وهو مفسر تفسيراً إنسانياً ، ولا مجال فيه لعبادة البطولة ، بل مبناه على نتائج النقائص التى تعرض للبطل لضعفه الإنسانى . وهذا الضعف له وظيفة فنية مقنعة محددة ، عن طريق العضوية الفنية الخاضعة للمحاكاة التى بها يكون عرض هذا الإنسانى اللاخلقى amoral وسيلة لتقوية الخلق وتنمية المشاعر الكريمة ، وذلك بإثارة شعور الخوف والرحمة إثارة فنية ، فيها متعة فنية خالية من الإيلام والضرر ، وهى سبيل التطهير (١) العضوى الذى هو طريق التطهير الخلقى .

وفى العصر الكلاسيكى ظهر تأثير نقد أرسطو واضحاً عميقاً فى المأساة . وعلى الرغم من أن شعراء المـآسى اتبعوا فى جملتهم قواعد أرسطو التى لخصنا جوهرها وشرحناه فيما يخص المسألة التى نعالجها ، فقد حدثت فيها مع ذلك تغيرات عامة كثيرة بعدت بها عن المأساة اليونانية ، ولكن ظلت الفروق الأساسية بين المأساة والملحمة واضحة فيها . ولا يصح أن نغفل هنا فرقين من الفروق لهما صلة وثيقة ببطل المأساة :

رأى كثير من الشراح الإيطاليين لأرسطو أن الحالات التى ذكرها المعلم الأول لبطل المأساة ليست سوى أمثلة لحالات مثالية لا استقصاء فيها . وتبعهم (كورنى) من الكلاسيكيين الفرنسيين . فرأى أنه يمكن عرض بطل خير لا شر لديه ، يتعرض لاضطهاد ظالم استبدادى ، على شرط أن يثير من الرحمة له أكثر مما يثير من الغضب والاشمئزاز ممن اضطهدوه (٢) وضرب (كورنى) مثلا بمسرحيته هو : (بوليوكت)

---

(١) نكرر أنه ليس غرضنا فى هذا المجال شرح نظرية التطهير ، لئلا يبعدنا الحديث فيها عن قصدنا .

(٢) Corneille, Discours sur La Tragédie, dans : Œuvres Complètes, Paris 1888, 2, 561-566.

وذلك أن بوليوكت — من علية الأرمنيين فى أوائل العهد المسيحى — يتزوج بولين ابنة حاكم أرمينيا ، عن حب منه لها ، ولكنها تزوجته هى بحكم الواجب ، بعد أن رفض أبوها فيليكس زواجها من سيفير الذى تحبه لفقره . ويعتنق بوليوكت المسيحية خفية ، يهديه إليها صديقه نيارك . ويحطم الأصنام فى المعبد فى حفل دينى . ويكل عقابه إلى الحاكم ، والد زوجته . وكانت بولين تظن أن حبيبها سيفير قد مات ، فى حملة حربية ، وإذا به يعود إلى أرمينيا رسولا من الإمبراطور ومقرباً منه . ويصر حاكم أرمينيا على تعذيب بوليوكت حتى الموت إذا لم يعتذر عما فعل . ولا يضعف بوليوكت على رؤية صديقه نيارك يموت تعذيباً وصبراً لمشاركته له فى تحطيم الأصنام ، ويعتزم هو الموت شهيداً . وتقابل الزوجة حبيبها وتفضى إليه أنها الآن أسيرة واجب الزوجية بعد إخفاق حبهما ، وتسأل حبيبها أن يتوسط لنجاة زوجها . ويبدو نبيلا إذ يعدها بالتوسط ، ولكن لا تجدى وساطته ، إذ يموت زوجها صبراً على يد والدها . ولكن هذا الحاكم لم يقتل صهره عن عقيدة بل قتله استخذاء وتزلفاً للامبراطور . وتبلغ دهشته ذروتها حين يرى ابنته تعتنق المسيحية لتتبع زوجها الشهيد ، ويرى أن ما اقترف فى حق زوجها لم يأت بثمرة له ، فيعتنق المسيحية بدوره . وتنتهى المأساة بأن يعد سيفير أن يتوسط لدى الإمبراطور كى لا يقسو على المسيحيين الآخرين فى المستقبل . فالقديس بوليوكت هنا هو بطل المأساة فى نظر (كورنى) . وقد أثار اضطهاده من الشفقة به أكثر مما أثار من البغض والثورة على مضطهديه . لأن هذا الاضطهاد نفسه صورة من صور الضعف الإنسانى . وهذا موقف جديد فى المأساة لم ينص عليه أرسطو . ولكن يبعده من الملحمة أن مصير البطل مترتب على فعله ومسوغ به . وأن الشخصيات جميعاً صورة للضعف الإنسانى البالغ المدى . . على أن النقاد الكلاسيكيين طالما هاجموا هذه المسرحية ، ونقدوها من وجوه كثيرة يطول بنا شرحها ، على الرغم من نجاحها لدى الجمهور لعصر (كورنى) . وقد اعتد أكثر النقاد الكلاسيكيين بأن بوليوكت ليس هو بطل المأساة كما يظن مؤلفها كورنى . بل البطل بولين وسيفير . وأبرع تعليق على هذه المأساة تعليق فولتير الذى يقربنا من نظرية أرسطو فيما سبق . يقول فولتير :

« الشهيد الذى لا يكون سوى شهيد مبجل كل التبجيل بحسن تصويره فى حياة

القديسين ، ولكن لا يجود بحال شخصية من شخصيات المسرح . وبدون شخصية سيفير وشخصية بولين ، لم يكن لمأساة بوليوكت أن تنال أى نجاح » .

ويلتحق بالحالة السابقة ما يراه كورنى أيضاً — متأثراً بالشراح الإيطاليين لأرسطو كذلك — من إمكان عرض الشريرين أبطالا للمأساة ، لأن عقابهم الرادع المترتب على سرورهم يؤدى إلى تطهير بعض النقائص الإنسانية ، ويضرب (كورنى) مثلا لذلك مأساته الأخرى : « رود وجون أميرة البارثيين » وفيها تشهر كليوباترا أميرة الشام حرباً على زوجها ديمتريوس حين يعود من حربه مصطحباً الأميرة رودوجون بنت ملك البارثيين على عزم الزواج منها ، وتنجح فى حربها ، فتقتل زوجها وتأخذ رودجون أسيرة . ويتم عقد معاهدة لها مع البارثيين أن تزوج رودوجون ابناً من ابنيها من ديمتريوس ، وهما أنتيوكوس وسيلوكوس . وتحتفظ رودجون لنفسها بتعيين أسبق هذين التوءمين ميلاداً كى يكون زوجاً لرودجون ، ولكنها سراً تفضى إلى كل من ولديها أنه سيكون وارث العرش إذا قتل رودوجون . ويرفض كلاهما لأنهما يحبانها . وعلى الرغم من أن رودوجون تحب أنتيوكوس وحده ، فإنها تعلن أنها ستتزوج من ينتقم لأبيه منهما ، فيقتل أمه . فينزل سيلوكوس عن الزواج . وحين تخفق الأم فى حمل ولديها على قتل رودوجون ، تحاول أن تثير الغيرة فى قلب سيلوكوس بسبب فقده حب رودوجون ، ولكن الحب الأخوى المتمكن من قلب سيلوكوس يجعلها تخفق كذلك فى هذه المحاولة . وبعد ذلك تبدأ كليوباترا نفسها بمشروعها لتنال غايتها ، فتقتل ابنها سيلوكوس ، وتدس السم فى الكأسين اللتين سيتناولهما أنيتوكوس ورودوجون فى حفل زواجهما ، ولكن الريبة حول مقتل سيلوكوس تحمل رودوجون على تحذير أنتيوكوس من شرب الكأس المسمومة ، وترى كليوباترا أن حيلتها ستعرف فتتناول هى الكأس لتموت وهى تقدم تهنئتها للزوجين قبل سقوطها ميتة بالسم الذى كانت تريد للزوجين احتساءه . ولكن لا ينبغى أن ننسى تعليق (كورنى) على هذه المأساة بأن مثل هذه الجرائم ليست فيها خساسة ولا إسفاف الأدنياء ، وتدفع إليها الأطماع الكبيرة التى لا تتاح لسواد الناس ، ثم يعقبها الاعتراف بالخطأ (١) . وهذا

(١) انظر مرجع كورنى السابق .

فى نظرنا ما يقرب نوع جرائم كليوباترا من نوع جرائم ميديا ، وقد ذكرنا فيها رأى أرسطو فيما سبق .

والفرق الجوهرى الآخر بين شخصية البطل فى المأساة الكلاسيكية والمأساة فى الآداب القديمة ، أن الكلاسيكيين بعامة ، حتى راسين — وهو مثال الكلاسيكى المحافظ — يفضلون الأفعال التى يأتيها البطل عن وعى . وهذا الوعى هو محور التحليل النفسى فى الصراع الكلاسيكى ، وهو صراع تنفرد به المأساة الكلاسيكية . وفى ذلك كانت المأساة الكلاسيكية مأساة إرادية ، يعمق فيها البعد النفسى . فهؤلاء لا يهتمون فنياً بحالتى أوديبوس أو إفيجنيا اللتين فضلهما أرسطو فيما سبق . وفى ذلك مخالفة أساسية لنقد أرسطو ونظرياته (١) ونكتفى بالإشارة إلى شخصية السيد فى مسرحية : (السيد) لكورنى ، ومثال (فيدر) فى مسرحية (فيدر) لراسين .

ومنذ أواخر العصر الكلاسيكى — أواخر القرن الثامن عشر — تعرض مفهوم المأساة لتغيرات كثيرة ، فنشأت الملهاة الجادة ، أو الملهاة الدامعة ، والمأساة اللاهية ، لتأتى بعد ذلك (الدراما) الرومانتيكية . وكان ذلك إيذاناً بموت المأساة القديمة موتاً تاماً . وأول مظهر لموت المأساة الانصراف عن البطل التقليدى للمأساة ، كما كان فى الأدب القديم والأدب الكلاسيكى . فلم يعد هذا البطل من الطبقة الأرستقراطية ، طبقة الملوك والنبلاء وعلية القوم ، أو على حد تعبير أرسطو ، كان هذا البطل « ممن ذهب سمعهم فى الناس وترادفت عليهم النعم » ، بل صار البطل من صميم الطبقة البرجوازية أو الدنيا من الشعب . وذابت المأساة فى الملهاة لخلق (الدراما الحديثة) ، وانصرف الكتاب والشعراء إلى تصوير الأخلاق والعادات الاجتماعية ، لتظهر دواعى الألم بصراع الفرد مع معوقات المجتمع . ولا بأس أن يظهر البطل شريراً فى ظاهر أعماله ، لكن العبء فى شره ملقى على عاتق المجتمع ونظمه . وفى هذه المسرحيات تتوالى الابتسامات والضحكات والدموع ، لتحاكى الحياة التى لا يمكن أن تكون حزناً محضاً أو سروراً محضاً ، على نحو ما شرح فكتور هوجو فى مقدمة

---

(١) انظر مرجع كورنى السابق وكذا Lanson : Corneille P. 70.
وكذا : R. Bray : La Formation de La Doctrine Classique, en France, P. 317-18.

مسرحيته : (كرمويل) ، ثائراً على فصل الأجناس الأدبية ما بين مأساة وملهاة . كما كانت حال المسرحيات من قبل فى الأدب القديم . ولكن البطل الرومانتيكى ظل حالماً غريباً فى عالمه ، يثير ما يصيبه من فواجع شفقتنا عليه ورحمتنا به ، ولكنه يترك العنان لأحلامه فى مشروعاته وفى سبله لتحقيقها ، ويكون نصيبه الاخفاق .

وقد ولدت المسرحية الحديثة التى تغوص فى أعمق نواحى الحياة بميلاد الواقعية والطبيعية فى أواخر القرن التاسع عشر . وتفترق الطبيعية التى دعا إليها زولا عن الواقعية بأنها نقل قطاع من أدنى درجات الحياة فى المجتمع موجه توجيهاً حتمياً بقوانين العلم وتأثير البيئة ، فى حين لا تعبأ واقعية بلزاك وتشيخوف بهذه القوانين العلمية من الوراثة والبيئة ، ولكن حين دعا زولا — إلى أن المسرحية إما أن تسير على منهج واقعى يعم آداب أوربا ، فتبعد عن المبالغات والكذب ، وإما أن تموت — كانت دعوته إيذاناً بميلاد المسرح الواقعى الحديث . فأصبحت الواقعية فى سمة من سماتها هى طابع المسرحيات العالمية . وهى تصوير للوعى الحديث بعد أن تقدم الإنسان فى وقوفه على معالم الحياة ، وتطلع عن طريق العلم إلى السيطرة عليها . وقد اكتسبت الواقعية ألواناً كثيرة : فمن واقعية نفسية ، غنائية كما هى عند فاجنر ، إلى واقعية رمزية فى مسرحيات إبسن ، إلى واقعية اشتراكية فى تصوير الوعى الجماعى ، وأثره فى الفرد ، كما هى الحال فى الواقعية الاشتراكية ومن نحوا منحاها إلى واقعية تبنى مشروعات الفرد على وعيه الذاتى بموقفه من المجتمع ، كالواقعية الغربية والوجودية خاصة . . فالطابع العام للمسرحيات الحديثة هو الطابع الواقعى فى صورة من صور الواقعية (١) . ولو آثرنا التعميم لضيق المجال ، أمكننا أن نقول إن المسرحيات الحديثة فى جملتها يصدق عليها جميعاً تعريف هيجل فى الجزء الثالث من دروسه فى (علم الجمال) ، المسرحية :

« . . جنس أدبى وسط مترجح ، ينفذ فيه المرء إلى تفاصيل وتعقيدات للحياة الباطنة ، تتصل فى الوقت نفسه بصورة أكثر دقة للملابسات الخارجية » .

وحين نهضت دور الخيالة فى وسائلها الفنية فى عرض الصور وفن الإخراج السينمائى ، أفاد المسرح الحديث منها ، وغنى بها . فوجدت مسرحيات ليست خليطاً

---

(١) انظر : Eric Bentely : The playright as thinker, Chap. I.

من المأساة القديمة والملهاة فحسب ، ولكنها كذلك مزيج من المسرح الغنائى فى جوقات موسيقية ، متنوعة الصور والمناظر على نحو ما فى دور الخيالة :

وأهم ما يعنينا ذكره هنا ، من تغيرات فى المسرحية ، أن الأهمية انتقلت من البطل إلى الموقف . فلم يعد هم المؤلف وصف أبطال أو تحليل شخصيات من الناحية النفسية ، ولكن همه الأول بيان جوانب الموقف المختلفة من خلال الشخصيات ، فى طابعه الواقعى الذى يحمل على التفكير الواعى أكثر مما يحمل على إثارة الشعور . وقد يبدو لأول وهلة أن الأجناس الأدبية عادت إلى الاختلاط بعضها ببعض فى المسرحية الحديثة ، كما كانت فى بادئ أمرها قبل أن تنفصل المأساة عن الملحمة ، والملحمة عن الشعر الغنائى ، على نحو ما شرح أرسطو ، مبيناً كيف انفصلت هذه الأجناس فى القديم بعضها عن بعض لتشب ويكمل وجودها ، ولكن الوقوف عند هذا الظاهر تزييف لحقيقة الإدراك الحديث ، فعلى الرغم من وجود الغناء الذى يشبه فى المسرحية الحديثة نظام الجوقة فى المأساة القديمة ، وعلى الرغم من الاستعانة بالموسيقا فى بعض المسرحيات الحديثة ، وتعدد مناظرها على نحو ما فى مناظر دور الخيالة ، مازال الموقف فى المسرحيات الحديثة دراميأ بالغ القوة فى دراميته ، أبعد ما يكون عن المواقف الملحمية والمأساوية كما كانت مفهومة فى القديم . فالإنسان فى المواقف المسرحية الحديثة ضحية لعالم بغيض يراد تغييره عن وعى ، أو متمرد ميتافيزيقى ، ولكى يمثل دوره فى مأساة وجوده ، يكفى أن يكون إنساناً ، لا بطلا فى معنى البطولة اللغوى . فالحياة الإنسانية فى ذاتها واقع مأساوى . وفى ذلك كله تكون المواقف الملحمية والمأساوية القديمة على طرفى نقيض مع الواقعية الحديثة . والموقف فى المسرحيات الجديثة حيوى من حيث الكشف عن أزمة فكر اجتماعية ، وهو بعيد عن الخطأ فى معناه الأرسطى المحصور فى نطاق الأقارب والأسرة ، كما أنه بعيد كل البعد عن البطولة الملحمية التى تقرب من التقدير للأفراد أو تصل إلى حد عبادة الأبطال . والحياة فى هذا الموقف ليست راكدة ، لا فى سطحها ، ولا فى أعماق مستويات الوعى ، ولا بد من إحلال الموقف فى صميم الواقع الحى ، وتخصيصه كل التخصيص لينتج

أثره (١) . وقد يبدو هذا الصراع الجماعى فى الموقف المسرحى ليبين فيه الكاتب انحيازه إلى جانب المجموع على حساب الفرد ، كما هى الحال لدى الواقعية الشرقية ، والمحافظين بعامة وقد يبدو فى انحياز الكاتب للفرد ضد نظم الجماعات وهو الاتجاه الغربى الغالب . وقد يبدو الصراع طبقياً فى سبيل إقرار العدالة الإجتماعية ، أو بين الواقع الحى المتطور والثابت المتحجر ، فى سبيل تنبيه الوعى الفردى والجماعى معاً .

وأوغل الاتجاهات المسرحية الحديثة فى التجديد هو المسرح الملحمى الذى يمثله خير تمثيل برتولد بريخت الألمانى (١٨٩٨ — ١٩٥٦) ، ويعتمد مسرحه على المخرج أكثر مما يعتمد على الشخصيات الأدبية فى المسرحية . ويفيد من وسائل الإخراج السينمائية : ففى مسرحياته جدران تدور وسحب ذات ألوان تصعد إلى السماء أو تهبط ، وفيه لوحات سينمائية . وليس للممثل شخصية أدبية ، فهو يلعب دوره من الخارج ، دور الجوقة فى تقديم الأغانى ، والأحاديث الفردية أو الشخصيات الأخرى التى تتحاور . وفى هذا الإطار المصطنع يبعد مسرحه عن المسرح الطبيعى . ولكنه يريد أن يكون واقعياً أكثر من زولا ، بكشفه عن مواقف التوتر فى العلاقات الإجتماعية ، وفى خلق صور ذات دلالة على العالم الخارجى ، لا عالم الذات . ويقصد بريخت من هذه الصور المسرحية أن تكون مقنعة بالفكر فى الموقف ، على نحو ما يقنع الدفاع أمام القضاء . ويهدم بريخت الجدار الرابع الوهمى بين شخصيات المسرح والجمهور ، وشبيه به من هذه الناحية بيراندلو فى بعض مسرحياته . فكلاهما يشرك المتفرجين فى العمل الدرامى . ويهتم بريخت بوحدة الموضوع أو الموقف أكثر مما يهتم بوحدة الحكاية أو رسم الشخصيات . فقد تنقطع الحكاية بما يشبه الأحداث العارضة فى الملاحم ، وهذا وجه شبه ظاهر بين مسرحياته والملاحم ، ولكن المتأمل يجد أن هذه الأحداث ذات صلة وثيقة بالموقف المقصود . فمن خلال الإطار المصطنع ينكشف الواقع الإجتماعى الضارى المتوعد أشد ما يكون هولا وتوعداً . ومن هذا الجانب يبدو المسرح الملحمى أكثر واقعية من المسرح الطبيعى ، عن طريق التفكير ، لا عن طريق داعية الألم الأرسطية . وفى الكشف عن كفاح الإنسان الضائع المخذول فى مجتمع فاسد ضد مصيره البائس يكمن المعنى الملحمى الذى يقصده بريخت . وبطولة المرء أن يعيش هذا

(١) انظر مرجع اريك بنتلى السابق الذكر ص ٣٤ — ٣٥ ، ويطيل فى هذا المعنى سارتر فى كتابه : ما الأدب ؟ انظر ترجمتنا العربية له ، وهذه نقطة جوهرية لفهم المسرحيات الحديثة فى جوهرها ونزعتها الانسانية العالمية .

المصير . وهي بطولة تفترق جوهرياً عن بطولة الملاحم القديمة ، لأنها صورة الضعف المثابر والضياع الكادح والجهد العابث الفارغ فى عالم فاسد . لا يبين الخير فيه كومضات خاطفة إلا ليختفى وسط الشر المتوعد دائماً ، ولكن وراء هذا الشر طيبة خبيئة لا سبيل إلى تحقيقها فى مثل هذه المجتمعات إلا بطريق واحد ، ليس هو الإصلاح أو التطور ، ولكنه التغيير الشامل لبنية الجماعة . وفى هذه القضايا — التى يثيرها بريخت فى مسرحه الملحمى — مشابه من قضايا روسو ومشايعيه من الرومانتيكيين ، فى أن الداء يكمن فى نظم المجتمع ، ومن الإعجاب ببطولة الفرد المضيعة ، على نحو ما يقول ألفريد دى فينى :

« بقدر ما أحب القوى ، أحب الضعيف ذا الهمة ، الذى يطلق ذراعاً نحيلا ضد الأمواج العاصفة » .

ولكى يتضح الفرق بين هذا المعنى الملحمى ومعنى الملاحم القديم المألوف ، ولكى تبين بعض خصائص بريخت الفنية وغاياته الإنسانية من مسرحياته الملحمية ، نضرب مثلا بمسرحيته : « سيدة سيتزوان الفاضلة » . وفيها أن ثلاثة من الآلهة يهبطون إلى الأرض ليستطلعوا ما فيها من خير ، ويبحثوا عمن يستضيفهم ، فلا يجدوا سوى بغى من البغايا ، هى : شين تى ، فيكافئوها بمبلغ كبير من المال . ويستغلها من تحميهم من الفقراء والبائسين ، ويستنزف مالهـــا من تعاملهم من الناس ، فتضطر إلى اختراع شخصية ابن عم لها يحميها هو : شوى تا ، ولن يكون سوى (شين تى) نفسها متنكرة متنكرة فى زى رجل ، وسرعان مايكتشف ذلك جمهور المتفرجين . ويتوسط شوى تا لتزويج شين تى من ثرى وصاحب بنك هو : شوفو ، ولكنه يخفق فى وساطته . وتقع شين تى فى حب طيار مفلس هو : يانج سان ، كان بسبيل أن ينتحر ، فتنقذه ، وتعتزم الزواج منه ، وحين تتبين أنه يريد أن يستأثر بمالها لملاذه ، دون أن يعبأ بها ، تقلع عن فكرة الزواج منه ، ولكن بعد أن تكون قد حملت . وتلجأ مرة أخرى إلى الشخصية المخترعة : شوى تا ، ابن عمها ، وهو فى هذه المرة من ملوك تجار لفائف التدخين . ويشتغل فى مصنعه يانج سان ، حتى يرقى إلى مدير المصنع ، ولكن علامات الحمل وقرب المخاض تلجئ شوى تا (الذى هو فى الحقيقة شين تى) إلى العزلة بعض الوقت . وتتهم شين تى بأنها كانت السبب فى اختفاء شوى تا . وتساق للقضاء ، وقضاتها هم الآلهة الثلاثة ، وتسألهم أن يخلوا دار العدالة لتفضى إليهم بكل شئ . ويسر

الآلهة بالعثور عليها ، لأنها الإنسان الوحيد الخير الذى عثروا عليه فى الأرض . ولكنها بائسة ، فكيف تصنع بابنها الوليد ؟ وكيف تتخطى العقبات الكثيرة أمامها ؟ وتجيبها الآلهة : (ما عليك إلا أن تكونى طيبة ، وسيكون كل شئ على مايرام) . ثم يتغنون بفضائلها وهم يصعدون إلى السماء فى سحابة أرجوانية . .

ومعنى المسرحية أنه يستحيل على المرء أن يكون خيرا فى عالم حافل بالحقد والطمع والأثرة . فقد ارتكبت شين تى أخطاء كثيرة ، وقست على كثير من البائسين ،وأخفقت فى محاولة الخير ، وسلكت إليه سبيل الشر أحياناً ، وبخاصة حين كانت تريد استرضاء صاحب البنك : شوفو لتتزوجه ولم تجد عوناً من السماء ، إذ تقول الآلهة :

(أو علينا أن نقر بأن قوانيننا إلى زوال ؟ أو نجحدها ؟ هل يجب أن يتغير العالم ؟ وبمن ؟ كل شئ طيب) .

واستحالة الخير على المرء — فى نظر بريخت — سببها أنه لابد من تغير العالم تغيرا كاملا لأن المرء يحيا فى قطاع منه غير مقفل على نفسه ، ولن يصلح القطاع إلا بتغير الدائرة كلها . ومأساة الإنسان فى معاناته هذا الشر أنه يتعرض له فى حين هو مضاد لطيبته الخبيثة . وهذا هو مايثير العطف على الإنسان ضحية العالم الشرير . يقول بريخت فى إحدى قطعه الشعرية الغنائية :

على حائطى لوحة يابانية من الخشب المحفور
قناع شيطان شرير ، ذهبى الصور فى مظهره
ولكن فى شفقة أرى
العروق المنتفخة من جبهته تهمس إلى :
أى جهد عظيم فى أن يكون المرء شريراً ! !

وفى الغاية يتلاقى مسرح بريخت الملحمى مع مسرح سارتر ، وإن تكن صلة بريخت أوثق بالواقعية الماركسية ، فكلاهما ينشد تغيير العالم أساسا ، إذ لايجدى الترقيع والتهذيب ، ولكن سارتر ينشد هذا التغيير عن طريق الوعى الفردى ، وثورة الحرية ، وبريخت ينشده عن طريق الجماعة وسلطانها فى مظهر السلطان الجماعى ، الذى يبقى فيه الفرد صدى ومفقودا .

وقد وضح مما قلنا أن الموقف أصبح أهم شئ فى المسرحية الحديثة ، وفى سبيل الموقف أصبح تقديم الشخصيات الأدبية وتصويرها وسيلة لجلاء الموقف لاغاية فنية ، بل لا قيمة للشخصيات الأدبية فى المسرح الملحمى ، ولاينبغى أن تصرفنا التسمية عن الفرق الجوهرى العميق بين الملحمة كما يريدها هذا المسرح والملاحم القديمة . وفى ذلك كله أصبح الموقف دراميا إنسانيا ، غائصا فى الوعى الإنسانى الجماعى أو الفردى إلى أبعد الأعماق ، ولهذا يضعف اختيار المواقف الملحمية — فى معنى الملحمة القديم — فى الأعمال الأدبية الحديثة ، قصة كانت أم مسرحية .

ولنذكر شاهدا على ذلك أن سارتر كان قد وعد بتأليف قصة رابعة يتم بها سلسلة قصصه التى عنوانها : سن الرشد . وهذه القصة الرابعة كانت ستعالج فترة مقاومة الفرنسيين فى عهد الاحتلال الألمانى ، وقدر سارتر أن عنوانها سيكون : (الفرصة الأخيرة) «La dernière chance» ولكنه لم يصدرها . وقد سأله مراسل الأوبزرفر عن السبب فى إحجامه عن إصدارها ، فأجاب بأن الموقف البطولى فيها غير ملائم فنيا . يقول سارتر :

(كان الموقف جد بسيط ، ولا أقصد أنه بسيط أى حافز للهمة أو للمخاطرة بالحياة .

وإنما أقصد إلى أن الأختيار كان أكثر يسرا مما يراد . وعهود المرء فيه واضحة ومنذ ذلك الوقت أصبحت الأشياء أكثر تعقيدا وأفسح مجالا للخيال . فثم عقد كثيرة وتيارات متقاطعة أكثر من قبل . فكتابة قصة يموت بطلها فى المقاومة ، ملتزما بفكرة الحرية ، أمر مبتذل ميسر كل اليسر) .

وأوضح مايدل عليه هذا الكلام هو وعى سارتر الناضج بتوكيد الفرق بين الموقف الفنى القصصى أو المسرحى فى الأدب الحديث وموقف البطولة الملحمى القديم . ولذا حين ألف سارتر مسرحية : «موتى بلا قبور» فى عهد المقاومة ، حاول بكل ما أوتى من قوة تنويع الشخصيات وتعميق مشاعرها كى تكتسب طابعا دراميا ، ومع ذلك سماها لوحات ، ولم يسمها : مسرحية . على أنها ربما كانت أضعف إنتاجه الأدبى من الوجهة الفنية . وهذا دعامة لما بيناه من فروق بين الملحمة وبين المأساة . ثم المسرحيات الحديثة من حيث الشخصيات والمواقف . حتى لا يعرو هذه المسألة الدقيقة لبس من جانب من جوانبها .

حول أزمة النقـــد الأدبى :

النزعة الانطباعيـــة أو التـــأثرية
وخطرها على النقـــد الأدبى

من أخطر ما يساور أدعياء النقد الأدبى والدخلاء عليه فى هذه الأيام إطلاقهم الأحكام الأدبية فى تحكم وعن غير تبرير ، وقضاؤهم على الأعمال الأدبية أولها ، فى بهرج من اللفظ لا يخفى وراءه طائلا ما ، ولا يبين عن جهد ذهنى أو ثقافة نقدية ، ويمكن رجعه آخر الأمر إلى أن هذا العمل أو ذاك جيد بالغ الجودة ، أو سيئ بالغ السوء ، ويتوارد على هذين المعنيين كل ما يسوقون من عبارات جوفاء ، وصخب من الألفاظ تترادف فى عاقبة الأمر ، دون أن تفيد الكاتب أو الناقد شيئاً فى طبيعة إنتاجه الفنى تقويماً وإرشادا ، ودون أن تفيد القراء بتنويرهم وعونهم على تمييز الجيد من الزائف تمييزاً يعود إلى وعى عام صقلته التجارب ، وأخيراً دون أن تفيد الأدب نفسه باستيفاء مقوماته الصحيحة ، السليمة ، كى تنمو فى بيئتها الفنية على نحو ما تتطلبه الرعاية الرشيدة لها ، وكى يموت ما عداها من عناصر الضعف الفنية ، ومايتبعها من ضحالة البعد الاجتماعى للأعمال الأدبية ، على نحو ماعرف النقد العالمى فى تاريخه منذ نشأته — منهجياً — فيما كتب أرسطو ومن وليه من نقاد الآداب الكبرى على مر العصور .

ويعتمد هؤلاء الأدعياء على تعلات نربأ أن نسميها حججا ، لأنها لا أساس لها من منطق الأدب فى تاريخه ، ولا سند لها سوى الكسل الذهنى الذى يستمرئونه ، وسوى العجز عن الخروج عن دائرة تكرار المعانى المألوفة المحفوظة ، يرددونها فى كل مكان فى صورة (أكليشيهات) لا يوجهها سوى الأهواء والنزعات ، وإذا صحت حينا فمن طريق الصدفة التى لا يدعمها برهان ، وما أشبه أحكامهم العامة غير المبررة وغير المحددة حين تصادف موقعها بمدح عمل جيد ، أو ذم عمل ردئ ، بالساعة الخربة يصادف أن تكون مضبوطة فى لحظة من اليوم ، حتى لقد يغتربها من ينظر إليها فى تلك اللحظة ، فيظنها ساعة من الساعات ، وسرعان ما يتكشف له زيفها بعد لحظات .

ومن التعلات التى يرددونها — ليخدعوا بها — قولهم النزعة التأثرية أو الانطباعية ، وهم أول من يعجز عن تحديد ما أريد بها فى تاريخ النقد العام ، ومبلغ ماأثرت به فى ذلك النقد ، وعلى يد من من كبار النقاد العالميين جرت هذه اللفظة . وغرضنا فى هذه

الدراسة إيجاز القول فى حقيقة الدعوة كما فهمها دعاتها فى الآداب الكبرى ، ومبلغ صحتها فى تطبيقهم لها ، ليتضح — لدى جمهورنا — زيف التذرع بها وخطره على أدبنا ونقدنا .

ومن الناحية النظرية لا العملية التطبيقية ، أطلق دعاة التأثرية العالميون رأيهم فى اقتصار مهمة الناقد على التعبير فى نقده عن ذات نفسه ، وعن انعكاس آثار العمل الأدبى على فكره ومشاعره . فالناقد — عند التأثريين أو الانطباعيين — يؤرخ لأفكاره وذكرياته وثقافته ، لا للعمل الأدبى الذى ينقده ، ولا للكاتب أو الشاعر الذى ألفه . ولهذا يختار الناقد من الإنتاج الأدبى مايكون فرصة لإطلاعنا على دخيلة نفسه ، وما قرأ من ثقافات وما له من اتجاهات ، فى غير التزام بقواعد أو منهج أو مذهب معين .

ونفهم التطرف فى هذه الدعوة إذا وضعناها موضعها التاريخى من الدعوات النقدية والفلسفية التى سبقتها أو اقترنت بها فى الفكر الأدبى . فقد كانت صدى للفلسفة المثالية عند (كانت) الذى ميز — فى عمق — فرق مابين عالم الجمال المحض والعالم النفعى أو الخلقى . وكان يقصد من ذلك إلى إطلاق مجال الجمال وفهمه لذاته ، دون تعرض لما تحتمه طبيعة العالم الجمالى من قيود تفرض نفسها بنفسها ، ودون تفصيل القول فى طبيعة الأدب لذاته من حيث ازدواج الجمال فيه بالخير والنفع ضرورة . ونكتفى بهذه الإشارة الموجزة لأنه لاسبيل إلى شرح فلسفته الجمالية هنا ، ولكنا نقرر أنها كانت الدعامة الأولى لدعاة الفن للفن ، أو البرناسيين . ولم يجرد هؤلاء أدبهم — وقد كان مجال دعوتهم الشعر الغنائى — من كل غاية (إنسانية) ولكنهم قصدوا إلى التعالى بشعرهم عن الغاية النفعية المباشرة . ومنهم تيوفيل جوتييه ، وبودلير ، ولوكنت دوليل على تفصيل وفروق كثيرة بينهم . وتركت هذه الدعوة أثرها عند بعض الفلاسفة الحدسيين من نقاد الأدب المعاصر أمثال بندتو كروتشيه ، وعند بعض النقاد الرمزيين ومتأخرى الرومانتيكيين أمثال ريمى دى جورسون وأوسكار وايلد . وكان شعار الدعوة هذه العبارة التى لاينبغى أن تؤخذ على إطلاقها : (الفن للفن) .

والمدرسة الانطباعية أو التأثرية تقوم على مبدأ مشابه سنبين أيضاً أنه لاينبغى أن يفهم على ظاهر مدلوله ، وهذا المبدأ هو : أن (النقد للنقد) ، لالشئ سواه . ومن آباء هذا الاتجاه النقدى وليم هازلت (١٧٧٨ — ١٨٣٠) ولامب (١٧٧٥ — ١٨٣٤)

ومما يقوله هازلت : (أقول ماأفكر ، وأفكر ماأشعر . ولا أستطيع أن أمنع نفسى من أن تتأثر بأنواع من التأثر تجاه الأشياء . وعندى من الهمة مايكفى للتصريح بها كما هى) .

وتم الرواج لهذه الدعوة فى النقد الأدبى فى أواخر القرن التاسع حتى حوالى منتصف هذا القرن ، وتراءى أثرها فى بعض آراء : ت . س . اليوت النقدية . وكان من كبار دعاتها فى فرنسا أناتول فرانس ، وجول لوميتر ، وأندريه جيد ، وألان — وفى انجلترا أوسكار وايلد وسانتسبرى .

وعلى حين كانت هذه الدعوى صدى للفلسفة الجمالية والمثالية على نحو ما أشرنا ، كانت رد فعل ضد النقاد الوضعيين على نحو ما حاول تين وبرونيتير وفيلمان . . . . وحقاً كان من بين هؤلاء من غالوا فى تطبيق مبادئ العلم التجريبى ، والقواعد العقيدية التقريرية على الأدب ، فى غير مرونة ، ومن غير نظر إلى الأسس الجمالية والملابسات الاجتماعية التى يفرضها على الناقد كل عمل أدبى على حدة . فكانت هذه المغالاة من جانب الوضعيين دافعاً للتأثريين إلى مغالاة أخرى ، وهى زعمهم انطلاق الناقد من كل قيد سوى ماتمليه عليه نزعاته الخاصة وميوله : وكلمة (التأثرية) معناها بالدقة هو تجاوب القارئ مع المؤلف ، وما يثيره هذا التجاوب المباشر من مشاعر ساذجة تلقائية طليقة لا غاية لها سوى الدلالة على الخواطر الباطنة للناقد نفسه . فالنقد بمثابة رحلة ممتعة للناقد فى بطون الكتب ، وهى ذاتية أولا . يقول أناتول فرانس : (النقد — كما أفهمه — يشبه الفلسفة والتاريخ فى أنه نوع من القصص تمارسه النفوس المحبة للاستطلاع . وكل قصة — إذا فهمت فهما جيدا — ترجمة لحياة مؤلفها . فخير النقاد من يحكى مغامرات نفسه فى رحلاته بين عيون المؤلفات) .

وعملية النقد عند هؤلاء بمثابة حديث ممتع فى صحبة المثقفين ، لايزعمون لأنفسهم به سلطانا على الكاتب الذى ينقدون ، ولاحق التوجيه للأعمال الأدبية والإتجاهات الفنية ، على أن يتم فى صراحة ودون فهقة أو مزعم ، لأنه لايعدو الخواطر المثارة لجولة فكرية تتيحها القراءات الواسعة للأدب قديمه أو حديثه .

ويصرح التأثريون بأنهم أكثر صراحة من سواهم من الموضوعيين ، وأكثر تواضعاً من المنهجين المغالطين . إذ أن بعض هؤلاء يتخذون المعايير النقدية لتبرير ذاتيتهم ،

وفرضها فى الإنتاج الأدبى فرضاً ، ويتعللون بمقاييس مختلفة لستر أغراضهم الذاتية المحضة فى حين يرى الانطباعيون أن النقد متعة لهم هم ، يتذوقون فيها جمال الآثار الأدبية يغذون بها حاستهم الجمالية ، ويعبرون عن متعتهم فى غير مواربة ، وفى غير غرور . لأنهم لا يزعمون لأنفسهم بها حقاً على الأدب ولا على الكتاب . ولا يريدون أن يحرموا أنفسهم متعة هذا التذوق الذاتى بالشروح والتفسيرات . وذلك أن تذوق الناقد لما ينقده يجب أن ينتقل عند النقاد المنهجيين إلى دائرة الموضوعية ليصبح مجال تأمل ومبعث تعليل وإقناع . وعلى أثر هذا الانتقال تنعدم متعة الذوق الأدبى لذاته . وهذا ما يقصده ألان بقوله : (الذى يشرح فكرته يفقد دائماً جزءا منها ، وهو غالباً خير مافيها) .

تلك هى أهم حجج هؤلاء فى دعوتهم النظرية ، وسط اتجاهات نقد العصر الغالبة عليه . ولننظر الآن فى مدى إمكان اتباعها ، وفى جدواها فى النقد ، وهل حقاً أطلق هؤلاء الدعاة النقد الأدبى من كل القيود حرصاً على المتعة الذاتية الجمالية ؟ .

من الواضح أن الخواطر التلقائية الساذجة التى تثيرها المتعة الذاتية لابد أن تكون ضحلة سطحية أقرب إلى الثرثرة منها إلى النقد . وهو ما لاينكره هؤلاء التأثريون فى دعوتهم النظرية ، وفى اعترافهم أن نقدهم نوع من الأثرة الذاتية لانطلاق مشاعرهم الحرة كما يبدو لهم . ثم ماجدوى هذه الخواطر التلقائية ؟ وهل يمكن الاقناع بها أو الإفادة منها؟ ولذلك يحرص هؤلاء على قصرحق النقد التأثرى على ذوى الحس المرهف بالجمال نتيجة الاطلاع والإحاطة بتجارب طويلة أدبية فى كل العصور ، تضمن صلابة الذوق الأدبى ودعمه . وهذه ناحية موضوعية تكذب دعوتهم النظرية نفسها . يقول أوسكار وايلد فى مقاله الطويل بعنوان : (الناقد بوصفه فناناً) : (يبدو لى أن نمو الفكر النقدى يتيح لنا أن نحقق الحياة الجماعية لجنسنا البشرى ، لامجرد تحقيق حيواتنا الخاصة فحسب ، وبذلك تعيش حياتنا الحديثة ،فى كل ما للحداثة من جدة . ذلك أن من لا وقوف له على سوى الحاضر لايعرف شيئاًعن عصره الذى يحياه. فلكى نعيش عصرنا — القرن التاسع عشر — علينا أن نعيش بفكرنا فى كل العصور التى سبقته وساعدت على تكوينه . ولكى يعرف المرء شيئاً عن ذات نفسه ، عليه أن يعرف كل شئ عن الآخرين ولاينبغى أن نتجاوب مع الآخرين عن طريق مزاجنا الخاص ، ولا أن نمنح الحياة ما هو بطبعه ميت لا يستقيم مع الحياة . أو هذا مستحيل ؟ لا أعتقد ذلك) .

ويقول فى موضع آخر : (من يريد أن يفهم حقاً شكسبير عليه أن يفهم الصلات القائمة بين شكسبير وعصر النهضة وعصر الاصلاح وعصر جيمس ، وعلية أن يوثق صلته الفكرية بتاريخ كفاح الغلبة بين الصور الكلاسيكية القديمة والعقلية الرومانسية المحدثة ، بين مدرسة سيدنى ودانيل وجونسون . ومدرسة مارلو . . . عليه أن يعرف ماكان قد أتيح لشكسبير من مواد يتصرف فيها . والطريقة التى انتفع بها فى استخدامها وحالات التمثيل المسرحى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وما لها من حرية فى الحدود والمناسبات الميسرة لها . ويطلع على النقد الأدبى أيام شكسبير ، وأغراضه وطرقه وقوانينه ، وعليه أن يدرس اللغة الانجليزية فى نموها ، وشعرها الحر والموزون فى مراحل نموه المختلفة ، وعليه أن يدرس الدراما اليونانية . والعلاقة بين فن المؤلف الذى خلق مسرحية (أجاممنون) وفن الذى خلق مسرحية ماكبث ، وبالاختصار ، عليه أن يربط لندن فى عصر اليصابات بأثينا فى عصر بركليس ، وأن يعرف وضع شكسبير الحق فى تاريخ الدراما الأوروبية والدراما العالمية) .

وليتأمل القارئ فى هذا النص ليرى ما يتطلبه الانطباعيون — المتواضعون فى دعوتهم النظرية ومدى سلطانها — من شروط للناقد الحق الذى يحق له أن يدلى بمشاعره التلقائية فى رحلته الممتعة فى ثنايا الأعمال الأدبية ، ليوقن بأن الأمر جدٌ لا هزل ، وأن الادلاء بالآراء يسبقه الفهم والعمق والإيمان بأن ما يقال يستحق أن يفضى به الناقد ، احتراماً للقراء وللأدب نفسه .

ومن خلال هذه الثقة الفنية ، وهذا التبحر فى المعرفة ، يتاح التذوق الفنى . ولذلك كان لابد أن يشف النقد التطبيقى لأصحاب هذه الدعوة عن اتجاهات منهجية يدعمون بها متعتهم الفنية التى ينشدونها فى رحلتهم النقدية وفى هذا تكذيب لإطلاقهم فى دعوتهم النظرية فمثلا (جول لوميتر) ذو نزعة محافظة تقليدية ، يتخذ المعايير الكلاسيكية للنقد الفرنسى الفرنسى أساسا لجحوده أدب (أبسن) وأدب كتاب شمال أوروبا ، ويكره الرمزيين الذين يطمسون ما شهر به الذوق الفرنسى من وضوح ومنهج منطقى . ويشاركه أناتول فرانس فى بغضه الرمزية والواقعية المحدثة لعصره . ويتضح من نقد أوسكار وايلد وجهته الرومانتيكية فى فلسفة الصورة ، وفى الصلات والمفارقات بين الأدب والرسم والنحت ، مما ينعكس فيه آراء لسنج فى كتابه : (لاوكون) ، كما يتضح رأيه الحاسم

فى الفرق الجوهرى بين مجال الأدب فى التصوير ومجال العلم فى الإدراكات المجردة . وكل هذه مناهج نقدية وآراء محددة عميقة لا تقف عند حد إطلاق العنان للمشاعر التلقائية . ولنكتف – لضيق المجال – بهذه الجمل من (أندريه جيد) متحدثاً عن دستوفيسكى فى مذكراته اليومية قائلا : (قد أتممت اليوم قراءة الجزء الأول من قصة : العبيط (لدستوفيسكى) ولم يعد إعجابى بها قوياً . فالشخصيات تفرط فى إظهار عبوسها وتتوافق فى يسر ، ولذلك فقدت بالنسبة لى كثيرا من أسرارها ، حتى ليمكن أن أقول إنى أفهمها كل الفهم فى يسر مفرط ، أى أفهم الموقف الذى يزعم دستوفيسكى اتخاذه حيالها) .

وهذا التعليل الفنى يتفق مع نزعة القصة الواقعية نحو الموضوعية التامة ، وهو ما يشرحه أندريه جيد فى نقده فى كتبه الأخرى .

وتبين دعوة الانطباعيين عن جانب آخر ، هو أنهم جميعاً نقاد وكتاب أو شعراء فى وقت معا . ومن هنا حملتهم على النقد المنهجى لدى النقاد غير المنتجين . ولسنا بصدد الفصل فى هذه المعركة الدائمة التى لا دلالة لها سوى كبرياء الكتاب وتعاليهم ، فأرسطو – مثلا – أفاد النقد العالمى دون أدنى ريب ، ولم يكن شاعراً ولا كاتباً . وتحت ستار هذه الكبرياء نفهم كثيراً من أقوال الكتاب والشعراء التى تنكر النقد جملة ، كإنكار فكتور هوجو قيود النقد كلها ، وإقراره (حرية الفن) فى حين كان هو نفسه من أكبر النقاد الرومانتيكيين ، على منهج وقواعد مذهبية واضحة معروفة . وكذلك كان الانطباعيون ، فعندهم أنه لاينقد الفنان سوى الفنان ، ولا ينقد الشاعر إلا الشاعر . وكان لذلك صدى فى نقد ت.س. اليوت ، ويجب أن نفهمه فى حدود ماقلنا . ويرد عليه لويس بأن هذا الزعم شبيه بما إذا قلنا لاينقد الطاهى سوى طاه مثله ، ذلك أن جانبى الفكر والذوق معا قابلان للتعليل والشرح لدى كل مفكر أحاط بالتجارب الفنية وتعمق فى تذوقها وفلسفتها ، وفى نقدنا العربى وجدت هذه المعركة بين الشعراء ونقادهم المتخلفين عن فهمهم ، والمحصورين فى قيود الجزئيات والتفاسير اللغوية ، نذكر منها على سبيل المثال قول ابن الرومى :

قلت لمن قال لى : عرضت على	الأخفش ماقلته فما حمده
قصرت بالشعر حين تمدحه	على مبين العمى إذا انتقده
ماقال شعراً ، ولارواه ، فلا	ثعلبه كان ، لا ولا أسده

وكذلك هذين البيتين اللذين يوردهما عبدالقاهر الجرجانى فى شأن هؤلاء النقاد القاصرين :

زوامل للأشعار لا علم عندهم	بجيدها إلا كعلم الأباعر
لعمرك مايدرى البعير إذا غدا	بأوساقه أو راح مافى الغرائر

ولكن أوسكار وايلد يقر بأن النقد هو الذى يخلق الجو الفكرى للعصر ، ويشحذ ذهن الكتاب والفنانين عن طريق نمو غريزة النقد الصادقة . وعلى هذا تكون للنقد فائدته التعليمية . فكما أن الفن ليس محررا من كل القيود ، فكذلك النقد لايكون خالصا لذات النقد ، ولا قاصراً عن التعليل والشرح والمنهج ، على الرغم من ظاهر هذه الدعوات التى يتعلل بها عندنا كسالى الذهن ومتخلفو الفكر ، عن غير دراسة ولا فهم .

وأهمية الإتجاه التأثرى هو الالحاح على ضرورة تذوق الجمال الأدبى ، والحرص على الشعور بالمتعة الفنية ، فى وجه غلواء العقيديين التقريريين الذين قصر إدراكهم فوقفوا عند نظريات محدودة يتحكمون بها ، وهم عبيد لها . والحق أن كل ناقد له حظه من التأثر المباشر أولا ، وله حظه من الاحساس بالجمال ، ولكن هذه نقطة البدء ، ولاتغنى شيئاً ما لم يدعمها منهج علمى يتوافر لصاحبه كفاية نظرية وإخلاص إلى جانب التذوق ، كما يتضح فى غير لبس من تفاصيل دعوات هؤلاء الانطباعيين ومن تطبيقهم هم أنفسهم لها . وكما تبين مما أوردنا لهم من نصوص ، وما أشرنا إليه من اتجاهات فى حدود مايتسع المجال .

وربما يعقب أدعياء النقد عندنا بأنهم يأخذون معنى الانطباعية فى معناها اللغوى العام فى حين ندرس نحن الانطباعية دراسة منهجية ، وهم لا يعبأون بدراسة ، فلا هم لهم إلا تأثرهم الخالص من كل التزام وكل ثقافة . فإذا زعموا ذلك فحسبنا ما فى قولهم من دلالة صريحة على الدعوة إلى الجهل ، وفتح مجال الأدب لأمثالهم من أدعياء لم يتوافر عندهم أدنى إحساس بالذوق الجمالى فضلا عن التمييز على أساس الاطلاع والدربة وأعجب ما فى الأمر أن يزعم أدعياء التأثرية حق الحديث عن المذاهب الأدبية ، فيضلوا ويضللوا ، حتى إذا كشفنا عن جهلهم الفاضح ثاروا بأنهم انطباعيون لاينقدون عن علم ولكن عن ذوق محض . ففيم إذن ادعاء العلم بالمذاهب ونظريات النقد ، وانتحال

التحدث عنها وهى محددة المعالم ،بدون تكليف أنفسهم عناء الالمام بها ؟ كأنما الحديث عن النظريات أيضاً أمر أنطباعى ، يستباح الحديث فيه بالحدس لا بالدرس ، ويخاض فيه عن وهم لا عن فهم ،ويستوى به الجهل والعلم . وليس وراء ذلك استهتار بالأدب وبالنقد معاً . وقد آن أن نجد ، وأن نأخذ هؤلاء بالحزم فى غير رحمة ، لئلا يسرى هذا الاستهتار — وأخذ الأمور من أيسر طرفها بالادعاء والتعالم — إلى عقول الناشئة من شبابنا الطموح ، ولئلا تضلل الجماهير فى تقويم الأدب ونقده ، على أساس إطلاق الأحكام العمياء تهجينا أو تحسيناً يستر الغايات المغرضة ، والنيات السيئة . وما أشد حاجتنا لكل ذلك ليساير نقدنا وأدبنا الاتجاهات العالمية الجادة المثمرة .

الصراع بين الفصحى والعامية فى المسرحية

تناول الأستاذ الدكتور محمد مندور موضوع العامية والفصحى فى المسرحية فى أحد مقالاته (١) بما عرف عنه من نظريات نافذة وعمق وسعة اطلاع ، ولكنه جعل غايته من المقالة بيان (الأسس التى يستند إليها الخلاف .. ووجهة الرأى فيها) على أن المسألة ذات وجه آخر نريد أن نجلوه فى هذه الدراسة .. فما دلالة هذه الظاهرة فى نشوب الصراع بين الفصحى والعامية ؟ وهل له نظير فى آداب الأمم التى تعنى بلغاتها ؟ ثم ماالغاية منه ؟ أهى الرقى بالفن والسمو بمستوى الثقافة والذوق العام ، أم التيسير على من يريد أن يعد من الكتاب مهما ضوألت بضاعته من الفن واللغة ؟

ونبادر إلى القول بأنه لايخطر ببالنا أن نحرم كتابة المسرحيات بلغة العامة ، فلمن شاء من الكتاب أن يختار جمهوره الذى يتوجه إليه . والأدب الشعبى أو الفولكلورى قديم قدم الشعوب نفسها ، وهو بين شعوب الأمم المعاصرة كلها فى صورة من صوره . وسيظل الأدب الشعبى الفولكلورى كذلك مابقيت الشعوب وقد كانت أقدم صوره حكايات الشعوب البدائية أو المتوحشة حول النيران ، فى أول عهد اللغة بالدلالات الجمالية ، وحين اقترن بالرقص على نقر الطبول ، وبالرسوم ذات الصبغة الميتافيزيقية : ولمن شاء كذلك أن يشترك بموهبته فى رقى هذا الأدب الشعبى الذى هو ظاهرة طبيعية ، فيغذيه بثمرات قريحته ما بدا له . ولكنه سيظل كاتباً شعبياً ، ينتج أدباً شعبياً ، بلغة العامة من الشعب ، ولهذا الأدب طابعه ومجاله فلا ينبغى بحال من الأحوال أن نتساءل عن الأصلح فى لغة المسرحية ، ونفاضل بين الفصحى والعامية ، تعللا بأن العامية قد تكون أقدر على تصوير بعض الحالات النفسية ، أو على التعبير عن الدلالات الاجتماعية أو مايسمونه : واقعية الأداء . فهذه الحجج وما إليها يقصد بها إلى الانتصاف للعامية من الفصحى . وفيها خلط بين نوعين من الأدب مختلفين فى جوهرهما وجمهورهما . وفى جميع من نعرف من الأمم التى تعنى بلغتها الأدبية والعلمية ، يعيش الأدب الفصيح مع الأدب الشعبى عيشة سلمية مع الاحتفاظ لكل منهما بطبيعته ومجاله . ونظير اللغة العامية عندنا اللهجات المحلية عند الشعبين الفرنسى والانجليزى ، مما يطلق عليه : Argot فى

(١) مجلة الكاتب — ديسمبر ١٩٦١ .

الفرنسية و Slang فى الانجليزية . وطبيعى أن هذه اللهجات اكثر استعمالا فى شئون الحياة اليومية ، ولها من هذه الناحية قوة حيوية موضعية فى التصوير قد تفوق فيها اللغة الأدبية ذات الطابع العام الفنى والعلمى ، على الرغم من أن الهوة بين تلك اللهجات واللغة الفصحى فى الآداب الانجليزية والفرنسية لم تتسع مثلما حدث عندنا بين لغتنا الفصحى والعامية . ذلك أن تلك اللهجات بعامة — شأنها فى ذلك شأن اللغة العامية عندنا — أميل إلى التصوير فى عباراتها ، وأبعد من التجريد ولسنا بحاجة إلى إيراد أمثلة مما تزخر به لغتنا العامة من عبارات تصويرية لها مذاق خاص لطابعها الحيوى فى الاستعمال هذا إلى أن الاستعمال المحلى للغة الحياة اليومية يكسب الألفاظ دلالات موضعية محضة فيها اضمار يتعذر إدراكه على غير أهل ذلك الموضوع أو يحتاج فى معرفته إلى شرح طويل لغير هؤلاء الذين لايتحدثون بتلك اللهجة . يقول سارتر :

(ولو أن قرصاً من أقراص الحاكى ردد علينا — بدون شرح — الأحاديث التى تجرى يومياً فى قرية نائية ، مثل (بروفين) أو (أنجوليم) ، فلن نفهم منه شيئاً ، إذ لاتوجد القرائن من الذكريات المشتركة والإدراك المشترك ، وموقف كل من الزوجين وما لهما من مشروعات . وبالاختصار : لايوجد العالم الذى يعلم كل من المتحدثين أنه ماثل فى ذهن الآخر) . فالفرق بين لغتنا العامية والفصحى — فى ناحية التصوير وحيوية بعض العبارات ذات الطابع الموضعى — له ما يماثله أو يقرب منه فى اللغات الأدبية واللهجات المحلية فى الأمم الأخرى على حين لم يدع كاتب واحد إلى أن اللهجات المحلية فى تلك الآداب أصلح من اللغة الفصحى التى هى لغة الأدب تعللا بهذا السبب . ولم يدر فى خلد واحد منهم اليوم أن لغة الأدب فى صراع مع العامية ، فضلا عن أن ينتصف لها من الفصحى .

ويلتحق بذلك ماأورده الأستاذ الدكتور (مندور) فى مقاله عن الأستاذ يوسف وهبى فى معرض الدفاع عن العامية فى الكوميديا ، من تعذر التعبير بالفصحى عن معنى العبارة العامية : (اطلع من دول) فهى ذات طابع موضعى اكتسبته بالاستعمال ، مثل كثير من العبارات الأخرى التى أشرنا إلى طابعها . وغاية مانستطيع استنتاجه من ذلك أنه يتعذر نقل خصائص بعض العبارات العامة للفصحى . ولا يمكن أن يتخذ هذا تعلة

لترجيح العامية على الفصحى أو مبدأ من المبادئ فى الكوميديا ، إلا إذا اتخذنا نفس الحجة سبيلا إلى الإقناع بتعذر الترجمة من لغة إلى لغة . فمن المسلم به أنه مهما برع المترجم ومهما دقت معرفته باللغة التى يترجم منها واللغة التى يترجم إليها ، فلن يستطيع نقل النص فى ترجمته بجميع خصائصه من اللغة المنقول عنها .

وحين كانت اللغة العربية حية فى الاستعمال وجد فى لغة الأدب نظير لهذا التعبير الذى عده الأستاذ يوسف وهبى معجز الأداء باللغة الفصحى . فلو عظم حظ الجمهور من الثقافة الأدبية العربية لأمكن أن يتذوق نفس المعنى الدقيق للعبارة العامية فى لغة الأدب . وهذا بيت من أبيات الهجاء العربى يؤدى معنى نفس العبارة الوارد فى مثال الأستاذ يوسف :

إذا ما تميمى أتاك مفاخراً فقل : عد عن ذا ؟ كيف أكلك للضب

فبدلا من ادعاء عجز الفصحى ، علينا أن ندعو إلى تذوق أدبها ، والتشبع بثقافاتها ، والاطلاع على العبارات الحية التى تقرب لغة الكلام العادى ، قصدا إلى الرقى بالذوق الفنى ، وحرصا على ترقية الفن المسرحى نفسه . ولست أقصد إلى إمكان استعمال العبارة فى البيت بدلا من العبارة العامية المناظرة ، ولكنى أردت أن أضرب مثلا كان يمكن أن يتذوق منه القارئ إذا أحاط بأدبه — نفس المعنى أو قريبا منه .

على أن دلالة هذا المثال — المثال السابق للأستاذ يوسف وهبى — خطيرة من ناحية الإدراك الفنى للكوميديا نفسه ، ذلك أن أكثر أنواع الكوميديا عندنا يعتمد أساسا على النكات اللفظية والمهاتره ، والتنابز بالألقاب ، وما إليها من عبارات ذات طابع موضعى . وليس هذا هو جوهر الكوميديا فى معناها الناضج فنيا واجتماعيا . وحسبنا أن نشير هنا إلى رأى أقدم نقاد الأدب العالميين — أرسطو — حين يذكر فى موضع من كتابه : السياسة : « فى الملهاة الأولى (القديمة لعهد أرسطو) ، كانت لغة المؤلفين المقذعة هى مبعث السرور ، وفى الثانية (الملهاة الحديثة لعهد أرسطو) كانت التلميحات والايعازات أكثر إبهاجا » . وكذا يفضل أرسطو السخرية التى يرمى قائلها من ورائها لمعنى عام على الدعابة ، « لأن الأولى أليق بالرجل السرى ، والسخرية ترمى إلى معنى مسل عميق ، فيه يتشفى القائل ، فى حين يقصد فى الدعابة إلى تسلية الآخرين (الخطابة ، ١٤١٩ ب ، س٣ — ٩) — فجوهر الملهاة إذن ، فى الموقف ،

لا فى عبارات الشتم والدعابة . ولن تنقص الملهاة شيئا إذا تعذر على الكاتب أن يداعب بأداء معنى جزئى ضئيل ، ولكنها تخفق إذا اعتمدت على مثل هذه العبارات فضعفت فى تصوير الموقف الذى يثير الضحك بالمفارقات إثارة عميقة ، حتى لقد يصبح الضحك ذا دلالة اجتماعية خطيرة ، ضحكا مرا ، يقرب من البكاء عند المتأمل الممعن النظر . ومثل هذه الملهاة يرقى الفن نفسه ، ويساهم فى النشاط الانسانى وفى نضج الوعى القومى .

ونكرر ماقلناه سابقا من أنا لا نحرم على الكاتب إذا أراد أن ينتج أدبا شعبيا أن يكتب ملهاة باللغة العامية ، ولكن الذى نحاربه هو الحكم ابتداء على الفصحى من حيث هى بأنها تعجز عن أن تسهم فى هذا المجال . فإلى مافى هذا الحكم من إغفال لطبيعة الأشياء . فيه كذلك اعتراف بعجز الأدب العربى عن مجاراة الآداب الأخرى فى غنائه بهذا الجنس من الأدب ، ويتبع ذلك حتما النيل من هذا الجنس الأدبى نفسه من ناحية الرقى فنيا . ذلك أن من المقطوع به أن المسرحيات كلها من ملهاة ومأساة لاهية لو كانت قد ظلت تكتب فى الآداب العالمية بلهجات محلية ، لما ارتقت ، ولما تعاونت الآداب العالمية والنقد العالمى فى النهوض بها . وفى تبادل التأثير فيها والتأثر بها ، مما كان سبب نضجها . وعونا على تأدية رسالتها الانسانية والفنية . وأظن هذا الأمر من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى إنفاق الوقت عبثا فى شرحه والتدليل عليه . وهل لنا أن نلمحه كذلك من ثنايا عبارات أستاذنا الدكتور محمد مندور فى مقاله حين يقول : « قد تكون الفصحى أكثر قدرة على التعبير فى أنواع أخرى من المسرحيات . مثل المسرحيات المترجمة عن الآداب العالمية . أو المسرحيات التاريخية الموضوع ، أو المسرحيات الأسطورية الرمزية أو الذهنية . . » . ولم كانت الفصحى أقدر على التعبير عن المسرحيات المترجمة عن الآداب العالمية . . ؟ أليس ذلك لأن تلك المسرحيات أرقى فى مضمونها وأفكارها وصورها وأرفع من أن تقوى العامية على التعبير عنها ، كما يعلل ذلك أستاذنا الدكتور مندور نفسه ؟ ولم ، إذن ، نحكم على لغتنا الفصحى بالعجز عن خلق مسرحيات فى أدبها تناظر تلك المسرحيات العالمية ، مادمنا قد اعترفنا بأنها أقدر على ترجمة مثل تلك المسرحيات ، بدلا من أن نفضل عليها العامية فى خلق المسرحيات دون ترجمتها ؟ ثم ألا يستلزم مثل هذا القول الاعتراف بأن المسرحيات التى نخلقها فى العامية دون

المسرحيات العالمية . لأن لغة الأداء العامية فى هذه المسرحيات لاتقوى على التعبير عن المسرحيات العالمية ؟ وإذا كان القصد هو أنه يمكن أن نتمثل الفرق بين الواقع ولغة الأداء فى المسرحيات المترجمة والتاريخية دون غيرها ، فلماذا إذن لا نتمثل مثل هذا الفرق فى خلقنا المسرحى والقصصى كله إذا أردنا إغناء أدبنا . ولغتنا الأدبية ، ؟ ومن المسلم به — كما يقول الأستاذ الدكتور مندور — أن صدق التصوير لا يستلزم مراعاة لغة الأداء كما هى فى الواقع . يقول الأستاذ الدكتور : « . . فالواقعية فى الأدب لايقصد بها واقعية اللغة ، بل واقعية النفس البشرية ، وواقعية الحياة والمجتمع . . ومن المتفق عليه أن الأديب لايستنطق لسان مقال شخصياته الروائية أو المسرحية ، بل يستنطق لسان حالها . . وللأدب أو الكاتب بعد ذلك أن يعبر عما يفهمه بأية لغة يشاء . . » .

وهذا قول صادق بالغ المدى فى الصدق . ذلك أن عالم الفن غير عالم الواقع فلا بد فى عالم الفن من الاختيار والتعمق فى الوعى . والنفوذ فى التعبير إلى مايوحى بمدلولات الأحداث وبواطن الشخصيات . . على أن الأدب القصصى والمسرحى لم يتجاوز كثيرا لدينا دور الطفولة . ومما يدفع به إلى النهوض والرقى أن يكثر فيه الإنتاج فى اللغة الأدبية . ليكون مجال دراسات فى الجامعات والمعاهد العالية . بل ويجب أن يكون كذلك فى التعليم العام . وسينتج عن ذلك حتما أن ينضج إدراك جمهورنا للأدب ورسالته ، وأخطر شىء على الأدب القصصى والمسرحى أن نجارى وقائع الأمور ، أو نتبع أيسر الطرق . أو أن نجافى ماسارت عليه الآداب فى الأمم التى عنيت بلغاتها الأدبية .

ويجدر أن نذكر أن جامعات أوربا — على حسب مادرسنا فيها ، وعلى ماعلمنا منها — تدرس الأدب فى لغته القديمة حين كانت اللغة فى دور الانتقال إلى المكانة الأدبية وفى لغته الحديثة كذلك ولكنها لاتدرس مايكتب باللغة العامية فى قسم الأدب ، أى من الناحية الفنية . وإن كانت تدرس الفنون الشعبية حملة فى علوم الاجتماع ، وفى علم الفولكلور ، والفولكلور المقارن . وهذه مستقلة تمام الاستقلال عن الدراسات الفنية والأدبية ، وهذه حقيقة يجب أن توضع نصب الأعين فى دراساتنا للفنون الشعبية ، حتى لا نخلط بين المجالين ، فتكون فى ذلك خطورة لا تعدلها خطورة على اللغة الأدبية لدينا ، بل وعلى أدبنا فى نموه ونضجه الفنى .

وفى سبيل ذلك لاينبغى أن نجارى الجمهور ، بل علينا أن نرقى به ، وننمى إمكانياته ، ولا يصح أن نلحظ — فى تقدير مانرى — الرواج المادى فى إقبال المتفرجين ، بل القيمة الفنية للعمل فى ذاته ، ثم لدى القراء الذين يقومونه حتى لو لم يشهدوه على المسرح . ولهذا يرى أرسطو أن الاخراج والإنشاد والإلقاء ليست الأجزاء الجوهرية للمسرحية . فى حين يرى أن الحكاية والشخصيات أو الخلق ثم الفكرة هى التى يجب أن تكون مجال النقد الأدبى من أجل رقى المسرحية ذاتها ، وعلينا أن نفرق بين عالم الفن وعالم الواقع . وإلا قضينا على الفن . يقول فكتور هوجو فى التفريق بين طبيعة الفن والواقع :

. . لنحاول أن نبين الحد المنيع الذى يفصل — فيما نرى — بين الحقيقة على حسب الفن والحقيقة على حسب الطبيعة . . حقيقة الفن لايمكن أن تكون . . حقيقة مطلقة . لايمكن للفن أن يعطى الشئ نفسه . فلنفرض أن واحدا من غير المتبصرين الذين يدعون إلى الطبيعة المطلقة ، إلى الطبيعة مرئية من خارج الفن . قد شهد تمثيل مسرحية «السيد» (للشاعر كورنى) مثلا . فإن أول كلمة يقولها : ماهذا ؟ أو يتحدث « السيد » شعرا؟ ليس من الطبيعى أن يتحدث المرء شعرا . فإذا قيل له : فكيف تريد ، إذن، أن يتحدث؟ فإنه سيجيب : ليتحدث نثرا . فإذا قيل له : فليكن . فلن تمر لحظة حتى يقول من جديد إذا كان منطقيا مع نفسه : أو يتحدث « السيد » بالفرنسية ؟ . . لا ، بل تريد الطبيعة أن يتحدث بلغته . فلا يمكن أن يتكلم سوى الأسبانية . وعلى أنا لن نفهم شيئا سنقول له : فليكن ماتريد كذلك . أتعتقدون أن هذا هو كل ماسيكون منه ؟ كلا . فعليه أن ينهض ليسأل ماإذا كان الذى يتكلم هو حقيقة « السيد » فى لحمه وعظمه ؟ فبأى حق يأخذ هذا الممثل الذى يسمى بطرس أوجاك اسم «السيد» ؟ هذا تزوير !— وليس من سبب لكيلا يتطلب بعد ذلك شمسا حقيقية على درج المسرح . وأشجارا حقيقية . ومنازل حقيقية ، بدلا من هذه الأشياء الكاذبة خلف المشهد . . إذن . علينا أن نعترف — خوفا من التردى فى المحال — أن مجال الفن ومجال الطبيعة متميزان تمام التميز . فالطبيعة والفن شيئان لاشئ واحد . وبدون ذلك لاوجود لهما كليهما . . . » على أن هذا التمييز بين الطبيعة والفن هو ما عبر عنه الأستاذ الدكتور مندور أصدق تعبير وأوضحه . ولنضف إلى ذلك أيضا ماعرف به فكتور هوجو المسرح قائلا : « ليس

المسرح بلد الواقع : ففيه أشجار من ورق مقوى ، وقصور من نسيج وسماء من أسمال ، وقطع ماس من الزجاج ، وذهب من صفائح ، وجواهر مزيفة بالخضاب وخدود عليها بهرج الزينة ، وشمس تبرز من تحت الأرض ، ولـكنه بلد الحقيقة : ففيه قلوب إنسانية على المشهد . وقلوب إنسانية خلف المسرح ، وقلوب إنسانية أمام العرض » .

بقى أن ننبه إلى دلالة ظاهرة الصراع بين العامية والفصحى فى مجال الأدب وقد قلنا إن اللهجات المحلية وآدابها الشعبية تعيش عيشة سلمية مع آداب الفصحى فى الأمم الأخرى ، دون أن يدخلا فى صراع الحالات العادية . فإذا تصارعا . فانتصف للعامية من الفصحى فى مجال الأدب كان فى ذلك الخطر كل الخطر على الفصحى وهذه هى اللغات اللاتينية ، من فرنسية وإيطالية وأسبانية قد تصارعت مع الفصحى فى مجال الأدب أولا فى عصر النهضة الأوروبية ثم فى مجال العلم بعد ذلك . ولم تكن هذه اللغات فى ذلك الوقت سوى لهجات محلية ولم تتطلع فى بادئ الأمر أن تنازع اللاتينية فى مكانتها العلمية ، بل اقتصرت على الدعوة إلى كتابة الأدب بها دون اللاتينية . فكان ذلك إيذانا بموت اللاتينية فى الأدب أولا ، ثم فى العلم .

على أن أدباء تلك الفترة ونقادها — فى أوروبا — قد بذلوا جهدا مضنيا فى الرقى بلهجاتهم المحلية لتطويعها لأداء أدق الدلائل والمشاعر النفسية ، قبل أن يدعوا إلى تفضيلها على اللاتينية فى الأداء . وقد كانت « جماعة الثريا » فى فرنسا يواصلون الليل بالنهار فى تلك السبيل . وكانوا ليلا يتناوبون النوم فى فراش واحد حين يشتد البرد ليدفئ النائم المكان لمن يتلوه فى الفراش ، وليتيسر لهم مواصلة العمل فى ضوء مالديهم من شموع ويقول أحدهم واسمه « دى بلى » فى كتابه : « دفاع وشواهد من اللغة الفرنسية » مامعناه :

إن علينا أن نبذل الجهد فى الرقى باللغة الفرنسية ، ومن يدرى ؟ لعلها تكون يوما مالُغةً عالمية. وقد ظهر أثر جهدهم فى إنتاجهم الأدبى . ولا مكان هنا إلى الاستشهاد بأشعارهم ولغتهم الأدبية التى خلقوها بجهدهم وسهرهم وعرقهم وقارن ماينتج عندنا بالعامية من مسرحيات أو قصص بالـكوميديا الآلهية لدانته ، أو بدون كيخوته لسرفانتيس . فهذان الأثران الأدبيان الخالدان قد كتبا فى عصرهما بلغة عامية ، لم تكن

قد ارتقت بعد للمكانة الأدبية . . فهل فكر كتابنا الذين يكتبون بالعامية أن يقوموا بجهد يبلغ عشر معشار مابذل أولئك فى سبيل الرقى بلغة أدائهم الفنية ؟ ولكنا نراهم يتبعون المنهج الأيسر فى الكتابة ، وقد سبق أن قلنا — ونكرره مرارا — إن لهم الخيار ولكن على أنهم يكتبون فى مجال الأدب الفولكلورى ، لا يتجاوزون حدوده ، كنظرائهم فى البلاد الأخرى ، فلا يتطلعون إلى خلط مجال أدبهم بالأدب الفصيح .

هذا ، ونرى أن تبعة النقاد لا تقف عند هذا الحد ، ذلك أنا على علم بأن واحدا منهم لا يريد ولا يرجو أن يكون مصير لغتنا الفصحى كمصير اللاتينية فى عصر النهضة ، باسم الفن أوباسم الواقع ، أو باسم رواج المسرحيات ، وما إليها من تعلات أشرنا إلى مبلغها من الصدق .

وسبيلنا التى ندعو إليها من شأنها أن تفسح المجال الأرحب للقصة والمسرحية ، فلا تحرمها ميدان الفصحى ؛ وبهذا يتاح لهما جمهور أكبر ويكون لهما فى المجتمع أثر أعظم .

والخطر الفنى الحقيقى هو — فيما نرى — مجافاة المسرحية أو القصةللواقع فى المضمون لا فى لغة الأداء فلا ضير أن يحاور صبى أو عامل باللغة العربية التى لاإغراب فيها ولا فيهقة . ولكن الضرر كل الضرر أن يجرى الكاتب على لسان صبى أو عامل آراء فلسفية . أو أفكارا اجتماعية ، أو عبارات متكلفة ، لا يتصور فى الواقع أن تمر ببالهما .

على أنه لاينبغى أن نغفل عن حقيقة أخرى لها خطورتها هنا : وهى أن إيراد بعض ألفاظ أجنبية أو عامية فى التراكيب الفصيحة لا ينال من اللغة الفصحى ، ولايجعل منها لغة عامية أو أجنبية . فالألفاظ المفردة لاتخلق اللغة ولا تميزها ذلك أن خاصة كل لغة تتمثل فى قواعد نحوها ، أو علم التراكيب فيها . وفى ذلك تتجلى قدرة اللغة على التعبير عن المعانى الدقيقة والمشاعر الرفيعة ، كما تتجلى خصائصها الجمالية . وعلى حسب ذلك تصنف اللغات فى علم اللغة العام فاللغة الانجليزية لغة سكسونية لا لاتينية على الرغم من أن أكثر ألفاظها فرنسية أو لاتينية الأصل ، واللغة الفارسية لغة هندية أوربية على الرغم من أن الألفاظ العربية غزتها عقب الفتح العربى وتغيب هذه الحقيقة عن دعاة اللغة الوسط من كتابنا ونقادنا ، يقصدون اللغة التى تكتب على حسب الإملاء الفصيح بمفردات تتفق فيها العامية والعربية ، لينطقها من يشاء بالعامية أو العربية ، ولا بد لهم

فى هذه الحال من إغفال الدلالات الجمالية للتراكيب . ذلك أن تراكيب اللغة الفصيحة مرنة بسبب وجود الاعراب فيها ، شأنها فى ذلك شأن اللاتينية ، وفى هذه المرونة تتمثل أكثر الخصائص الجمالية وكثير من الدلالات الوضعية على حين فقدت العامية هذه المرونة بإسقاط الاعراب ، فأصبح لكل لفظ وضعه فى الجملة لا يتعداه ، شأنها فى ذلك شأن الانجليزية أو الفرنسية بصفة عامة . فمراعاة التوافق بين العامية والفصحى فى اختيار المفردات لابد أن تراعى فيه التراكيب العامية ليستطيع القارئ أن يقرأها بالعامية والعربية على سواء . ففى هذه الدعوة إذن إضعاف للعربية فى أخص خصائصها ، دون إغناء للعامية فى شئ . ولا يتسع هذا المقال لإيراد شواهد ، نظن تتبعها يسيرا على القارئ فى الأعمال الأدبية التى قصد أصحابها إلى كتابتها بهذه اللغة الوسط .

وإنه لمدعاة أسف أن يصبح الصراع فى مجال الأدب بين العامية والفصحى مشكلة تتطلب الحل ، بل أن يكون مجال تساؤل ، لما له من دلالة خطيرة أشرنا إليها . ونرى أن هذه المسألة — كغيرها من مسائل — يجب أن تعالج لاعلى أساس ماهو كائن بل ما ينبغى أن يكون ، ولا على أساس التيسير أو الرواج التجارى ، بل على ماهو طريق النهوض بالأدب والجنس الأدبى موضوع الدراسة ويكشف لنا عن طريق الرشد ماانتهجته وتنتهجه الآداب العالمية المعاصرة ، ثم الاعتبار بما حدث من صراع بين الفصحى والعامية فى الآداب الأخرى حين آذنت الفصحى بالأفول ، وتفتح هذه المشكلة عيوننا على مايجب أن نتخذه من إجراءات عاجلة حاسمة فيما يخص الدراسات اللغوية والأدبية فى معاهد التعليم العام والجامعات ، لأن هذه الدراسات متخلفة حقا عن نظيرتها فى الأمم الأخرى التى تعنى كل العناية بلغة الأدب والعلم فيها . ويجب — فيما أرى — أن يعاد النظر سريعا فى مناهج تعليم اللغة العربية وأدبها ، فى جميع مراحل التعليم ، كما يعاد النظر فى إعداد المدرسين ، وتصفية المتخصصين ، قصدا إلى التقدم بالدراسات الأدبية واللغوية فى معاهدنا كلها ، ووصلها بالثقافات العالمية فى المنهج والطريقة وإتاحة فرص التخصص فى جميع فروع الدراسات الأدبية واللغوية ، تمهيدا لتجديد هذه الدراسات تجديدا واعيا ناضجا ، وقصدا إلى تزويد الثقافة العربية بما يحبب المثقفين فى قراءة مايكتب بها . وهذا ماأسميه « قضية اللغة العربية » التى دعوت من قبل إلى ضرورة عقد مؤتمر عام عاجل لبحثها ، يقتصر فيه على من تزودوا من الثقافات العالمية ووقفوا

على اتجاهاتها . . ويحتاج الأمر إلى إخلاص وجرأة وسرعة فى البت . ذلك أن لغتنا الأدبية تتهددها عوامل الضعف التى تنذر بالفناء حتى فى معاهد التعليم نفسه . وهذه هى المشكلة التى ندعو الكتاب والنقاد إلى الادلاء بالرأى فيها ، وفى طليعتهم أستاذنا الدكتور مندور الذى أحس بالمشكلة إحساسا عميقا : ولنا إلى هذه المشكلة عودة فى بحث قريب .

الثقـافة وأجهزتهـا بين الكم والكيف

يبدو لى أننا نوفر لأنفسنا كثيرا من الوقت والجهد إذا بدأنا فى علاج كل مسألة من المسائل بتحديد المفهوم منها ، والاتفاق على معنى الألفاظ التى نستخدمها فى علاجها ، حتى نتقى الخلافات الشكلية التى مردها فى الحقيقة إلى أن كل ذى وجهة نظر يتحدث وهو يعنى بما يقول مفهوما غير الذى قصد إليه صاحب وجهة النظر الأخرى فى المسألة نفسها ، فيظلان متوازيين لا يلتقيان ، وتحاط المسألة نتيجة لذلك بغموض وبلبلة لدى المستمع لهما ، ويضيع كثير من الوقت والجهد عبثا فى الأمر فى ذاته ، فضلا عن تعمقه ، تمهيدا لاتخاذ موقف إيجابى حياله .

فلو حاولنا أن نتفق على مفهوم عام للثقافة — فيما يراد بها فى مقام النهوض بالوعى الحر الفردى والوطنى ثم القومى والعالمى — أليس علينا حينئذ أن نقسم الثقافة إلى فكرية وفنية ، كى نحدد — بعد ذلك — العلاقة بين الثقافة وأجهزتها الحديثة ، تمهيدا لتقويم ما ننتهج من طرق فى إثرائها من ناحية وتعميقها من ناحية أخرى ؟ وهل الكم والكيف — من حيث هما — متضادان ؟ وما الفرق بين الكم الثقافى أو الأدبى وما يمكن أن نسميه (التضخم) الأدبى أو الثقافى ؟ لعلنا فى نطاق تحديد هذه المفاهيم نستطيع أن نتفق ، أو نتقارب فى وجهات النظر تجاه مسألة لاتعدو أن تكون بدءا للطريق ، طريق التخطيط للجهود الثقافية وتنسيقها ، بدلا من توزيعها أو تشتيتها .

ولا ينبغى بحال أن نتورط فى تقسيمات فرعية للثقافة ، والفرق بين الثقافة والحضارة أو المدنية ، لأنه لا مجال للشك أنا لا نقصد هنا الثقافة فى معناها التاريخى المحض ، من حيث هى مجرد مظهر واقعى لوعى الأمم أو إدراكاتها لملابسات عيشها كما كانت فى الماضى ، كى نقف عند بيان صنوف تخلفها ونموها فى النواحى الأسطورية ، والفولكلورية والدينية ، وفى عاداتها وتقاليدها ، فلا يراد أبدا أن نسلك هنا مسلك علماء الأجناس البشرية ، أو أن نحصر أنفسنا فى مجال دراسات فى صميم علم الاجتماع قد تكون جزءا من ثقافة المتخصص ، ولكنها لاتندرج قطعا فيما نعنى من الثقافة فى مفهومها المقصود حتما هنا ، وهو أنها ظاهرة تفاعل المجتمع مع واقعه تفاعلا حرا يعكس درجة شعوره بالقيم والنظم التى ورثها ، ثم موقفه منها ، فيما يحرص على تحقيقه من قيم جديدة ، ونظم

ومثل ، وصنوف تحريم وتحليل ، تختلف حتما باختلاف الشرائح الاجتماعية ، فضلا عن اختلافها على حسب العصور والأمم .

والثقافة القومية والوطنية هى نتاج كل هذه المقومات . وهى حتما وليدة توتر ذاتى وخارجى بين مجموع أفراد الأمة فى حاضرها العالمى ، وفى مختلف مستوياتها الاجتماعية ، توتر إيجابى ينتج عنه تجديد القيم . وهى بذلك ذات ناحيتين ، فهى من ناحية مرآة تعكس صنوفا من الواقع فى شتى صوره ، لأنها مجموعة قيم ونظم وإدراكات موروثة ، وهذه الناحية سلبية فى أصلها ، ولكنها نقطة البدء ، كما أنها أساس الارتباط بمعالم يتوجه بها الوعى . على حين أن الناحية الأخرى إيجابية ، وهى التجاوز الدائم للواقع فى سبيل التعالى به . وتبدو الثقافة ضرورة من الضرورات بالنسبة للفرد والمجتمع فى جانبها الثانى من حيث أن مهمتها نقل الفرد من منطقة العمل فحسب إلى منطقة التفكير فى العمل حين ممارسته عن وعى حر .

فبدلا من أن يكون الفرد أداة ، يصبح قوة إيجابية تشترك فى البناء القومى والوطنى الذى يحقق به وجود ووجود أمته ، وجودا كريما يسمو بالحاضر نحو غاية مشتركة ، وهذا المعنى الذى لابد أن نريده من الثقافة هنا ذو صلة بالمعنى الأصلى الاشتقاقى لمرادف الثقافة Culture فى اللغات الأوربية ، إذ أنه يرجع إلى **Cultura** اللاتينية ، بمعنى فلاحة الأرض وإخصابها . ولكن نفس معنى الثقافة السابق ذو صلة أوثق بالأصل اللغوى للتثقيف فى اللغة العربية ، أى التسوية ، أو تعليم الحذق والمهارة على أساس أن تحصل هذه التسوية أو هذا التثقيف نتيجة الوعى الحر بتنمية إمكانيات الذات .

فالأصل فى المعنيين اللغويين هو العناية بالخصب الفكرى ، أو تربية الوعى وتقويمه ، وقد قلنا إن لازم الثقافة الضرورى أن يتجاوز المواطن بها مجرد العمل إلى التفكير فيه ، والوعى به ، للقيام به عن إرادة ، أو اتخاذ موقف حياله ، هو فيه مرتبط حتما بالواقع الحاضر وقيمه المختلفة وتراثه ، وبمشاركيه فى ذلك الواقع والتراث ، نشدانا للتسامى بهذا الواقع وتطويره ، على حسب مايتاح له من قدرة ، وعلى حسب مكانته فى مجتمعه ووطنه ، ومكانة وطنه فى العالم الذى يعيش فيه .

وواضح كل الوضوح أن الثقافة — فى معناها السابق — ليست مجرد تعبير عن الحاضر ، بل تنمية لإمكانياته ، وتنوير به ، وتصفيته ، وإثراوه ، أو تحويره ، فمثلا قد يكون الفولـكلور مرآة وعى الشعب فى فترة من الفترات ، ومظهر ثقافة للشعب بتعبيره عن مدركاته وتقاليده وعاداته أو خرافاته فى أغنيات شعبية . أو أساطير ، أو حكايات ، أو رقص وما إلى ذلك من فنون شعبية أخرى ، ولـكن مهمة الثقافة — فى معناها الذى حددناه ونريده حتما هنا — لاتقف عند حد التسجيل لهذه المظاهر ، لأنها — على الأقل فى بعض نواحيها — ذات دلالة على نوع بدائى من الثقافة ، ساذج كل السذاجة ، بل ضار أحيانا . وتسجيل حفلات (الزار) مثلا مفيد قطعا لمن يريدون أن يقفوا فى المستقبل على مظهر من مظاهر ثقافة الشعب الفولـكلورية فى فترة من الفترات ، وقد تكون مرجعا هاما للباحثين فى علم الاجتماع ، وكذلك كثير من أغانى العصور السالفة ، وقد يكون لذلك كله ، أو لبعضه صلة وثيقة بتفهم كثير من جوانب الحاضر ، ولـكن مهمة الثقافة الوطنية لاتقف عند حد التسجيل ، أولا يصح أن تقف موقف المقرر الذى يعرض ويحافظ على صنوف النشاط الفولـكلورى كلها على علاتها . لأنها قد تقوم على دعائم أو قيم لم يعد مبرر للمحافظة عليها . هذا ، ولا ندخل فى حسابنا هنا ما يعرض لغرض التسلية المحضة أو قتل وقت الفراغ .

وفى الوقت نفسه إذا اعتددنا بالشطر الآخر لمفهوم الثقافة كما بيناه ، وهو أنها وسيلة إثراء وتطوير عن طريق تنوير الوعى حتى يحاط عمل المرء بجو فكرى يجعل منه إنسانا يعيش قيم عصره ويشارك فى توجيهها ، فلا سبيل لنا إلى ذلك بإلقاء الأوامر ، أو بيان قوائم المشروع وغير المشروع ، وإلا ضاع مفهوم الثقافة ، إذ يستلب بها المرء ، فيظل أداة ووسيلة ، لا يتفاعل فكريا مع مايعمل ، ولـكن آليا . فلا مناص إذن من أن تكون الثقافة وسيلة تنمية الوعى الحر تنمية رشيدة ثمرتها انتقال الفرد إلى مرحلة الرشد الانسانى .

ومن ثم نصل إلى مجالين كبيرين من مجالات النشاط الثقافى ، كل منهما مندرج فى مفهوم الثقافة بمعناها المراد السابق : النشاط الثقافى بالاستنارة الفكرية المحضة ، عن طريق تغذية العقول بما تمخضت عنه الانسانية من نظريات وأفكار ومناهج تمس طرق السلوك ، يقصد إلى الوقوف على حقيقتها أولا ، فضلا عن تقويمها . وذلك عن طريق

التأليف والترجمة فيما يخص مسائل الثقافة ، أى تنوير الوعى العام منهجيا وعلميا، ويندرج فى هذا النوع الدراسة المنهجية والنظرية والفلسفية للأدب وأجناسه وعلوم الجمال ، وهى ميدان النقد الفنى ، والنوع الثانى النشاط الفنى ، وهو ينصرف جوهريا إلى النشاط الأدبى ، وما يتصل به عن قرب من فنون أخرى جميلة . ولا ينبغى بحال خلط هذين النوعين من النشاط الثقافى أحدهما بالآخر .

وأهم مايميز النشاط الجمالى — من أدب وفنون — أنه يثير الفكر والشعور معا . فقوالبه الفنيه الناضجة ذات أثر عميق فى الوعى ، وفى توجيهه وجهة إيجابية . وللأدب الصدارة فى هذا المجال . ومن بين أجناس الأدب تفضل القصة والرواية والمسرحية الشعر الغنائى ، على أن الشعر الغنائى فى مفهومه الحديث قد يكون ذا أهمية كبيرة كذلك وإن يكن أصعب منالا فى الفهم نسبيا لدى سواد الجمهور .

وإنا على علم بأن هذا التفصيل الأخير قد يكون مجال نقاش وخلاف ، ولكن هذا الخلاف على أية حال ليست له أهمية فى شروحنا وما نستنتج منها من نتائج .

والذى نحرص على توكيده أن قوالب الأدب ، أو أجناسه الفنية — وبخاصة أجناسه الموضوعية من مسرحية ورواية وقصة قصيرة — تقوم إذا نوافر لها نضجها الفنى ، وإذا أحكمت بنيتها — مقام إقناع ، ولكنه إقناع مثير يتميز عن الاقناع الفكرى بأنه يتوجه إلى الفكر من خلال الصور ، فيمس مناطق الفكر والشعور معا ، ، فيثير الارادة إلى العمل ، كما ينمى الوعى الانسانى ويعمقه تعميقا . ومن هذا الجانب يكون للأدب أولا ثم الفنون الأخرى جانب جماهيرى ، وخطر اجتماعى، لأنها فكر ووجدان وليس نطاق هذا الوجدان محصورا فى الأفكار العامة ، أو الخواطر المبتذلة غير العميقة ؛ فهذا زعم باطل يردده أحيانا من لا وقوف له على مفهوم الأدب الحديث ، والعالمى ، فالكاتب فى إنتاجه الأدبى مفكر ، وقد يكون مفكرا عميقا ، يرتفع إلى تصوير أعمق الآراء والأفكار الفلسفية ، وله بعد ذلك فضل جلائها فى قالب فنى تتغلغل به فى مجالات وجدانية ، كما تنفذ إلى مناطق الفكر العليا فى آن فتتفوق فى أثرها الآراء النظرية البحث التى لايتوجه بها إلا إلى الفكر .

والثقافة — فى مجالها الفكرى الذى شرحناه — لا صلة لها بإلقاء الأخبار أو الأوامر ، حتى لو كانت الأوامر مشروحة فى ذاتها ، دون أن تدعمها النظريات والأفكار ،

وإلا فقدت الثقافة الفكرية جوهرها المتحضر — كما قلنا — فى خلق المواطن الايجابى المتصرف عن اقتناع ، والمشارك بجهوده فى عصره وقومه ، بوصفه إنسانا يعيش بعمله وفكره فى مستوى عصره . وفيما يخص الثقافة فى مجالها الفنى ، لاشك أن القوالب الأدبية إذا لم تتضح فيها المقدرة الفنية ، فانفصلت فيها الفكرة عن قالبها . وطغت على شكلها فبرزت صريحة سافرة فإن خطر ذلك لايقتصر على الهبوط بمستوى العمل الفنى ، ولكنه يتعدى ذلك إلى ابتذال الفكرة نفسها ، فتصبح مباشرة ، مما يخرج بها عن مجال الثقافة أولا ، ثم يفقدها كل تأثير لها ثانياً . فالإحكام الفنى يجب أن نحرص عليه ، لا من أجل الفن والأدب فحسب ، ولكنا نحرص عليه لأن الأدب بدونه لا يكون أدباً ، ولأنه يهبط إلى مجرد النصائح أو الإعلام المباشر . وفى هذه الحال لا يبعث بحال على تحريك الفكر ، ولا على بعث الإرادة . فمنطق الفن إنما هو فى البناء والإحكام الجمالى ، فإذا ضاع هذا المنطق مسخ الأدب ، فصار أشبه بقضية منطقية زائفة القياس ، فلا يكسبها هذا القياس الزائف إلا ضعفاً ، فتنعكس على نفسها لتتآكل . وقد لحظ ذلك أقدم نقاد العالم — أرسطو — فيما وضع من أسس لنظريته فى المحاكاة التى يتوافر بها للعمل الأدبى قوة من داخل بنائه الفنى تناظر الحاجة المنطقية ، فرأى ضرورة (الموضوعية) فى المسرحية ، وحتم ألا يتدخل المؤلف فى عمله الأدبى تدخلا سافراً . ومما يقوله فى ذلك : « فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكيا » .

ولسنا بصدد شرح ذلك وتفصيله ، كما أنا لا نورد فكرة أرسطو ، إلا لأنه من أقدم النقاد ، وله الفضل الأول فى التنبيه إلى شئ جوهرى سلم به نقاد العالم من بعده . وهذه الفكرة أوضح ما تكون تحققاً فى جنس الأدب الموضوعى من مسرحيات وقصص ، وهى التى نمت وتعقدت أصولها الجمالية وفلسفاتها تعقداً كبيراً عميقاً ، بعد أرسطو ، وهى بقالبها الفنى الموضوعى أنفذ فى التثقيف وأخطر شأناً فى تأدية رسالته ، وهذا سبب من الأسباب التى جعلت أرسطو يحفل بها أولا ، دون أن يلقى بالا إلى الشعر الغنائى كما كان فى عهده .

وليس الشكل الفنى أو القالب الأدبى مجرد طلاء خارجى يضفى على الفكرة ، بل إنه ليتوحد معها ، وفى هذا التوحد كل ما للعمل الفنى من قوة وقيمة . وبه تكتسب الفكرة أبعاداً وأعماقاً نفسية واجتماعية جديدة تتولد عنها الآثار العميقة الخصبة الإنسانية .

وقد تكون الفكرة فى ذاتها مبتذلة ، أو مطروقة ، فيكسبها العمل الفنى خصباً وثراء لأنه ينقلها من منطقة التجريد فى أجوائه العليا المهومة إلى مجال التصوير والتجسيد ، فيردها حية واعية تعيش فى عصرها بوصفها طاقة حيوية خالدة الأثر ، وتسرى فى الضمائر ، وتكشف للوعى عن عوالم وآفاق ما كان لها أن تبين لو ظلت تجريدية ، وطالما استشهد المصلحون والمفكرون بل وعلماء النفس ، بالنماذج الأدبية التى كانت من محض الخلق الأدبى ، مثل النماذج الأدبية التى خلقها شكسبير وجوته وبلزاك وسرفانتس ودستوفسكى مما نشير إليه مجرد إشارة ، ونحسب أنه معلوم ومشهور .

وما ذلك إلا لأن هذه النماذج الأدبية أصبحت أغنى وجوداً وأقوى حياة وأكثر معانى وأوضح معالم ، وأقوى أثراً فى الوعى الإنسانى من كثير من الشخصيات التاريخية نفسها .

تلك هى حدود الثقافة فى مجاليها الفكرى والفنى ، وفى طبيعتها التى تفرق بينها وبين مجالات الإعلام ، أو مجرد الإرشاد والإخبار . فما العلاقة — بعد — بين الثقافة وأجهزتها الحديثة ؟ وهذه الأجهزة تتمثل فى المسرحيات ودور الخيالة والإذاعة والتليفزيون ، مضافة إلى (الكتاب) ، وهو الجهاز التقليدى منذ عرف التدوين . ودور هذه الأجهزة جميعا هو دور النشر ، والتعميم للآثار الثقافية ، تمهيداً لتأثيرها وإيتائها ثمارها .

ولا ينكر أحد أنه دور جوهرى بدونه لا تتيسر موارد الثقافة ، ولكنه مرحلة ثانية تالية للخلق والإنتاج فى ذاتهما . ولا يتيسر لهذه الأجهزة أن تؤدى دورها على الوجه الرشيد إلا إذا توافرت للخلق الأدبى والفنى دعائم الكمال فى الإنتاج الذى هو وليد المقدرة والجهد والكفاية والإخلاص . ولا يتصور بحال أن يقصد إلى تشغيل هذه الأجهزة لتدور على أية حال وبأية صورة إلا إذا استسغنا الجعجعة بدون طحن كما فى المثل العربى ، فالأمر إذن لا يعدو بديهية من البديهيات لا تتطلب سوى الإشارة إليها حتى يسلم كل امرئ بها .

وفى هذه الحدود نتساءل — بعد فرض تسليمنا بالمقدمات السابقة — عن العلاقة بين الكم والكيف فى الثقافة . ونرى أنهما لا يتناقضان فى ذاتهما متى حافظنا على توفير

المعانى السابقة للثقافة وهى المعانى التى بدونها لا تكون الثقافة ثقافة إطلاقاً . فالكم والكيف لا يتناقضان — إذن — إذا أردنا من الكم معنى من معنيين لا ثالث لهما فيما نرى :

والمعنى الأول هو سعة المجال ، واتساع نطاق النشاط ، وشمول نواحيه ، فلابد من الإنتاج الذى استكمل الخصائص الثقافية ليصل إلى صنوف الوعى ، ويطرق منافذ الفكر والمشاعر ، ويطير إلى الآفاق . ويكون استخدام هذه الأجهزة سليما فى الميدان الثقافى ما ساعدت على نشر الأعمال الثقافية التى تستحق هذا الاسم .

وهذه الأجهزة بعد ذلك ليست سوى وسائل ، شأنها شأن المطبعة . والمطبعة جهاز ثقافة قديم نسبياً ، وقد استفادت منه الثقافة كما استفادت منه وجوه النشاط الإنسانية الأخرى ، من سياسية وحربية وعلمية وما إليها .

وكذلك شأن الأجهزة الحديثة اليوم ، والكم بهذا المعنى يساعد الكيف ، بل يتوحد معه .

والمعنى الثانى للكم فى علاقته بالكيف هو أن يقصد بالكم اختلاف مستويات الإنتاج ، من حيث صنوفه وأنواعه ، ومن حيث أهدافه ومضمونه — مع المحافظة فى كل ذلك على ما يتطلبه الكيف أساساً من شروط جوهرية للفن تظل هى هى فى جميع الحالات . وفى ذلك أيضاً لا نرى تناقضاً بين الكم والكيف من حيث هما . بل إننا لنذهب إلى أبعد من ذلك إذ نقول إنه لابد من الكم بهذا المعنى .

وقد سبق أن أشرنا إلى أن الثقافة غذاء ضرورى لمختلف مستويات الجمهور ، وإنها تتصل حتما بمختلف القيم والنظم والتقاليد المرتبطة بالحاضر أولا ، مهما أثر فيها الماضى التاريخى ، بغيـة اتخاذ موقف واع حر تجاهها كى تتجدد وتتطور . ومن الطبيعى أن تمس بذلك مجالات وعى مختلفة ، كما يتوجه بها إلى جماهير مختلفة من حيث أنواع اهتمامها ، ومجالات نشاطها الإنسانية الواقعية وهل يعرونا شك فى أن المسرحيات الرمزية والشعر الرمزى مثلا يتوجه بها إلى ذوى ثقافات خاصة يستطيعون أن يستسيغوها أو يقفوا على معناها ، أو يتلوقوا روعتها الفنية التى هى السبيل للتأثر بها وإدراكها وجدانياً وفكرياً ؟ وكذلك يقال فى الواقعية الإشتراكية ، وفى الواقعية النفسية التعبيرية ، سواء فى المسرحيات أو القصص أو الشعر الغنائى . وفى كل مجتمع

صنوف اهتمام يفترق بعضها عن بعض ، ومستويات تذوق لمذهب فنى دون مذهب آخر ، بل قد يظهر فيه تفضيل جنس أدبى على جنس أدبى آخر .

فالذى أعلمه أن الرواية الطويلة لا تروج لدى جمهورنا رواج القصة القصيرة ، وأن الشعر الرمزى السيريالى ، والمسرحية التى تصور أفكاراً فلسفية ، جمهورها قليل لدينا . وقد ذكرت فى موضع آخر أن فن الصورة الأخلاقية عند (لابروير) والجاحظ أحياناً — من أجناس الأدب التى لو اتجهت إليها مقدرات كتابنا فى الخلق ، ووفروا لها جوانبها الفنية الناضجة ، كما كانت عند (لابروير) ، للقيت فيها أعتقد استجابة أكبر وأسرع من جمهورنا الحاضر .

وفى هذا المعنى الثانى للكم يختلف الكم ضرورة عن الكيف ، ولا يتلاقى معه ، ولكن الكيف لا يضار ، لأن لكل جنس أدبى ، ولكل وجهة فنية فى علاقتهما بمضمونها وبالجمهور ، طرائقهما السديدة التى لا ينبغى بحال من الأحوال أن نضحى بها فى سبيل الكم .

وقد حرصنا — فيما سبق — على تحديد ما يمكن أن يفهم من الثقافة ومن الكيف والكم فيها ، بحيث لا يمكن أن يكون بينهما ضرار . والخطر كل الخطر أن نطلق الكم فى معارضة الكيف ، فندع الأول يطغى على الثانى ، تعللا بتضحية الفن ومقومات الأدب فى سبيل التيسير على سواد الناس ، أو حرصاً على إرضائهم ، والظفر بإعجابهم . فالخطر هنا لا يتهدد الأدب أو الفن فى ذاتهما ، ولكنه يتهدد قبل ذلك الثقافة نفسها ، فنكون كمن يقدم الثقافة قرباناً فى سبيل ترويجها . ولا يكون من وراء ذلك سوى الهزال الفكرى وضياع الأثر .

وكما أن مأتى الخطر على الثقافة الفنية — التى تتمثل فى الأدب وما يتصل به من فنون — هو فى أن نهبط بمستواها الفنى نشدانا لانتشارها ، كذلك يكون مأتى الخطر على الثقافة الفكرية فى نشدان التيسير باسم التبسيط المفهوم خطأ ، وتعللا بالكم أيضاً ، مما يؤدى إلى التعجيل بنشر القشور ، وتشجيع التوافه من الأعمال . ولا يخطر فى بالنا أن ننكر التبسيط فى مجال الثقافة الفكرية ، لأنه أمر ضرورى ، ولكن التبسيط إذا أريد منه أن يؤدى رسالته قد يكون أصعب منالا من البحوث ذات المستوى الرفيع التى

لا يتاح موردها لكثير من طلاب الثقافة . ومع اعترافنا أن كلا النوعين من البحوث المبسطة وغير المبسطة على جانب كبير من الأهمية فى مجال الثقافة الفكرية ، فإننا نشير إلى أمر نعتقد أنه فى ذاته واضح كل الوضوح وإن عمت الغفلة عنه . ذلك أن التبسيط ليس معناه الاقتضاب ، أو اقتطاع أجزاء من الموضوع تذهب بروحه فلا يبقى منه سوى جسم هامد . ولكن التبسيط تيسير عرض الجوهر وتسهيل ورود المسائل الممتنعة . والتأنى لفهمها والإحاطة بها ، واختيار ما يعين على النفوذ إلى صميمها ، وهو فن ومقدرة لن تتاح إلى للمتخصصين ، ولا يصح بحال أن يلجأ فيه إلى مبتدئين ، أو إلى من لم يتعمق فى موضوعه فيقف فيه على كل ما يتصل بنواحيه قبل أن يمسك بالقلم . وهذا أمر مسلم به لدى دور النشر الكبرى التى تصدر سلسلات التبسيط العلمية والفكرية من كتب يتوجه بها أصلا إلى الجمهور . فالذين يستطيعون أن يوفروا لموضوعهم ما يراد فيه من تبسيط مثمر كى يزودوا به السواد غير المتخصص إنما هم المتخصصون الذين تتوافر لهم مع الكفاية الإخلاص وصدق العزم فى بذل الجهد ، وحسن الاختيار ، والمقدرة التى تيسر الممتنع ، وتذلل صعاب المسائل المستعصية وتسرها قريبة المنال من الجمهور الذى عليه بدوره أن يبذل الجهد للافادة ، ومن البديهى أن التخصص فى ذاته ليس حصانة ضد العجلة ، ولابد مع الكفاية من صدق الجهد . ولابد لكل باحث علمى وفنى من جانب هو خلقى فى أصله يتصل بحبه لعمله وحرصه على متعة إتقانه فى ذاته . وليس التخصص مقصوراً على شهادات ليست هى فى الحقيقة سوى دلالة على إمكان علاج المسائل فى مجال الإختصاص .

ومما يقعد بالثقافة عن النهوض فى معارضة الكم بالكيف هو أن نخلط بين الثقافة وأجهزتها . فيجب أن نطوع هذه الأجهزة للثقافة ، ولا نطوع الثقافة لهذه الأجهزة . ولا شك أن أمام الأدب عقبات فى هذه الناحية لما تذلل بعد ، ذلك أن التليفزيون مثلا يتطلب نواحى فنية جديدة يفترق فيها عن المسرح من حيث هو ، ويفترق بها كذلك عن دور الخيالة . ولكن المسرح ودور الخيالة والتليفزيون ليست جميعها سوى مسالك للثقافة ، وترتفع قيمتها أو تهبط على حسب ما يصب فيها ، وما يتسرب منها إلى الجمهور فهى طاقة من طاقات النشاط البشرى الحديث ، لا توصف فى ذاتها بخير أو بشر ، ولكنها توصف بذلك من حيث وجهتها شأنها فى ذلك شأن القوى الحيوية الإنسانية الأخرى . وما أقربها من هذه الناحية بالمطبعة التى هى وسيلة قديمة من وسائل الثقافة .

ونذهب إلى أبعد من ذلك حين نقرر أن هذه الوسائل غير كافية فى تدعيم الثقافة بدون (الكتاب) . فقد كان الكتاب — ولن يزال — هو آكد وسيلة للنهوض بالثقافة وخلق الوعى الثقافى ورشده فى تاريخ الفكر العالمى . ولهذا يجب أن يقصد فى استخدام هذه الأجهزة بحيث تثير حب الإطلاع ، وتحرك الفكر للاستيعاب والشمول الذى يتجاوز دائرتها حتما . وبذلك تنمى الميول الشعبية فى سبيل رقيها ، فلا ينبغى بحال أن نجارى هذه الميول على حساب الكيف ، كما لا يصح أن تتخذ الميول الشعبية تعلة لإهدار الكيف . وإذا نجحنا فى تحريك هذه الميول للتعالى بها فسندفعها حتماً للرجوع إلى الكتاب فالأجهزة الأخرى للثقافة ليست هى الفاصلة فى أمر الثقافة على الرغم من إمكانياتها الواسعة فى الامتداد وسرعة الإنتشار وتميزها بذلك عن الكتاب وتخفق هذه الأجهزة إذا لم تبعث فينا الحرص على الرجوع إلى (الكتاب) الذى بدونه تظل الثقافة ناقصة غير مستقرة ولا عميقة .

وقد يبدو أمراً مزعمياً أننا نعد من أجهزة الثقافة المخرجين والفنانين العمليين المشرفين على الأجهزة بوسائلهم الفنية المحضة ، وهم بذلك يجب أن يكونوا فى المرتبة التالية للمؤلفين من حيث العناية والتشجيع .

ولا يزال المؤلف بالنسبة لهؤلاء أشبه بالماء دون جذوع الأشجار تستره ، فلا يرى ، على حين أنها منه تستمد عصارتها الحيوية ، لتظهر على حسابه وكأنها تستقل بنفسها دونه .

وهذه مسألة نمر بها عابرين وإن كانت تستدعى بحثاً تفصيلياً على حدة ففى الإنتاج والتأليف ، وبخاصة فيما يخص (الكتاب) ، تتمثل الثقافة فى صورتها الحق . وفرق بين الثقافة وأجهزتها كما قلنا . على أن المعارضة بين الكم والكيف خاطئة . فقد بينا أنه يمكن التوفيق بينهما فى المعنيين اللذين شرحناهما ، فإذا تجاوزنا هذين المعنيين إلى الاعتداد بالكم على حساب الكيف لم يعد الأمر مجالا لنشاط أدبى ، بل أصبح هو (التضخم الأدبى) الذى يشبه (التضخم) النقدى فى الإقتصاد ، يدل ظاهره على نشاط ، ولكنه فى الحقيقة مظهر ضعف فى التحكم فى ظاهرة إنسانية ، واختلال فى التوازن بين الحاجة وغذائها .

على أن ثم مجالات واسعة للفكر الثقافى يجب أن تنصرف إليها صنوف نشاط جديدة . وهذه مسألة تخص التخطيط العام الثقافى ، وهو يحتاج إلى مزيد من تطويل لا يتسع له المجال .

حول قضية « الأدب والمجتمع » :

أدب المواقف

كان للواقعية الأوربية فضل توثيق الصلة بين الأدب والمجتمع على أساس فلسفي بتسميتها العمل المسرحي أو القصصي (تجربة أدبية) . وقد خطا النقد الحديث خطوة أخرى في بحثه في (المواقف) في القصص والمسرحيات كذلك .

وكانت الدعوة إلى الاعتداد بالأدب (تجربة) ثمرة التأثر النقد الأوربي في القرن التاسع عشر بروح العصر الفكرية ، وبخاصة بالفلسفة الوضعية والتجريبية التي كان من مبادئها خروج الإنسان من نطاق ذاته لملاحظة ما حوله ، والإحاطة به ، للتحكم فيه عن طريق التجارب العلمية القائمة على دراسة ظواهر الطبيعة . ولذلك رأى نقاد الواقعية ضرورة اختيار القاص والمسرحي تجاربه الأدبية التي يصورها في فنه من واقع المجتمع من حوله . وعندهم أن مؤلف القصة —— أو المسرحية — ينبغي أن يكون « ذا ملاحظة وتجربة ، فبصفته الأولى يجمع الحقائق كما لحصها في مجتمعه . . ثم يأتي دور التجربة التي بها يحرك أشخاصه في دائرة وقائع خاصة ، ليبرهن بها فنياً على أن توالى الأحداث وما تتمخض عنه من حقائق سيسير طبقاً لما أدت إليه الوقائع المدروسة»(١) وغاية (التجربة) الأدبية — في القصص والمسرحيات — هي تصوير حالات الإنسان — موضوعياً — في مجتمعه أو أسرته ، للكشف عن مقوماته العاطفية والفكرية ، بغية التحكم فيها وتوجيهها . ويقتضي التصوير الكامل للتجربة الأدبية أن يتنبه المجتمع على قراءتها — دون تعليق مباشر من الكاتب — إلى تلافى ما يهدده من أخطار ، والقضاء على ما فيه من مواطن نقص . وفي هذا يتعاون الكتاب ، في تصويرهم الفني ، مع العلماء والفلاسفة ، في بناء مجتمع خير . وتصوير التجارب الأدبية تصويراً فنياً على هذا النحو أقوى إقناعاً — مما تتضمنه من مثل إنسانية من سوق هذه المثل تجريدياً في نظريات الفلاسفة والعلماء الإجتماعيين . ثم إن هذا التصوير يجعلها أكثر رسوخاً في الوعي العام ، وأعظم ذيوعاً . وفي هذا تتجلى رسالة الأدب ويعظم خطره .

---

(١) E. Zola : Le Roman Expérimental, P. 1-6.

وقد صرح (بلزاك) فى مقدمة قصصه ، عنوانها : (الملهاة الإنسانية) من طبعة عام ١٩٤٢ ، بأن له من وراء التصوير الواقعى للشر غاية خلقية ، هى تصوير خلق الفرد ، والتعالى بخلق المجتمع . والمبدأ العام لهذه التجارب الواقعية هو أن الوقوف على حقائق الظواهر الإنسانية والنفسية هو أساس التحكم فيها .

وقد أصبح مألوفاً فى النقد الأوربى فى العصر الحاضر أن يدرس (الموقف) العام فى القصة والمسرحية . وفى الدراسة الحديثة لهذه (المواقف) الأدبية اتضحت ، أكثر من ذى قبل ، صلة المسرحية أو القصة بالحياة الإجتماعية ، من داخل طبيعتهما الفنية ، دون أن يفرض على الكاتب فيهما ما يمس حريته ، أو ما يكون خارجاً عن نطاق عمله الفنى . ذلك أن (الموقف) فى القصة أو المسرحية نظير الموقف فى الحياة . والكاتب يختار مواقفه من عصره ، ويضمنها قضايا اجتماعية تهم جمهوره الذى يتوجه إليه . وهو يصور من خلال موضوع مسرحيته أو قصته — حتى لو كان ذلك فى قالب أسطورى يجعلها موضوع حكايته — ما يضطرب به عصره من صراع اجتماعى ينم عن مشاعر إنسانية وقومية . وعليه أن يصدق فى تصوير هذا الصراع ، ويكمل تصوير أبعاده . وله أن يرتب أجزاءه بحيث تشف موضوعياً عن آرائه هو ، وبحيث يقنعنا بها فنياً فى تصويره الأدبى .

وما المسرحية — أو القصة — إلا تجربة يكف فيها الأفراد عن عزلتهم . وهى حدث اجتماعى يجرى — فنياً — فى مجموعة صغيرة من الناس تتصارع فيهم قوى حيوية ، على نحو ما فى المجتمعات الطبيعية ، ولكنها بنيت بناء فنياً أصيلا محكماً من شأنه أن يهز المشاعر ويحرك قوى الفكر . وكل شخصية أدبية بمثابة قوة من القوى . وهذه القوى فى تصارعها مجتمعة هى التى ترسم البنية العامة للمسرحية أو القصة ، فى حركتها الدائبة المتشابكة نحو المصير . وكل شخصية من الشخصيات الأدبية تسير على حسب طبيعتها الخاصة بها ، كما صورها الكاتب تصويراً مبرراً مقنعاً ، فى حدود دورها الذى تبين عنه صلاتها مع الشخصيات الأخرى فى العمل الأدبى ، حباً أو بغضاً ، وولاء أونفورا ، وتعاوناً على البناء أو نزوعاً إلى التخلف ، كما تبدو فى العالم الفنى الصغير صورة لما يزخر به العالم الحيوى الكبير .

ولكل شخصية أدبية فى خلق الكاتب الفنى طبيعة متميزة ، تنفرد بها عن الشخصيات الأخرى ، ويمكن التعرف عليها على حدة ، ولكن لا يستطاع فهمها حق الفهم إلا من خلال الشخصيات الأخرى المشتركة معها فى (الموقف) نفسه ـ وهى التى تتفاعل معها ، ويتحدد بها جهدها ، وتشتبك معها نحو النهاية الفاصلة لها وللآخرين معها . فمثلا شخصية (عطيل) فى مسرحية (عطيل) ، لشكسبير ، لا نفهمها من سلوك عطيل وحده ، ولكن نفهمها من خلال (ياجو) و (ديديمونا) ، ووالدها : برابانتيو Brabantio ، وبقية الشخصيات ، على الرغم من أن (عطيل) هو محور المسرحية .

فالموقف الأدبى هو البنية الفنية ذات المغزى المحدد المعالم ، وبه ترتبط الشخصيات فى العالم الفنى ، وتتحدد به — لدى تلك الشخصيات — معانى الوجود والناس والأشياء .

وتلك هى المعانى التى تربط بين (الموقف) الأدبى ، والموقف فى معناه الفلسفى كما وضح فى فلسفة العصر الحديث . ومعنى الموقف — فى هذه الفلسفة — علاقة الإنسان ببيئته وبالآخرين فى وقت ومكان محددين ، ويستلزم كشف الإنسان عما يحيط به من أشياء ومخلوقات ، بوصفها وسائل لنيل حريته ، أو عوائق فى سبيلها . ولا سبيل إلى اتخاذ موقف إلا بمشروع يقوم به الفرد مرتبطاً بما يحيط به من عوامل ، يتجاوزها بمشروعه إلى غاية له يحاول بها تغيير حالته الحاضرة إلى ما هو خير منها . وهذه العوامل — مهما كانت درجة تعويقها — هى التى تحدد مشروعه وتشف عن حريته . ويجب أن تتحدد هذه الحرية بتلك العوامل فيجب ألا تبلغ الحرية فى مشروعاتها درجة الوهم ، ببعدها عن الواقع وإغراقها فى الأحلام ، كما فى الأحلام الرومانتيكية الموغلة فى الوهم ، وكما إذا كون العبد فى قيد أسره مشروع تملك ثراء سيده بدلا من مشروع نجاته أو تحرره ، كما يجب ألا تضعف تلك الحرية إلى درجة السلبية والتخاذل . فالموقف يتألف من عوائق ومن مقاومة لها فى وقت معاً . وبه يكون الإنسان فى تغير دائب تبعاً لمشروعه وما يبذله فيه من جهد . وفيه يتحقق وجود المرء عن طريق العمل والصراع ، بوجوده فى حالة ما وتجاوزه هذه الحالة فى آن : فما الوجود الإنسانى

المشروع سوى وجود فى موقف (١) .

وفى كل مسرحية (موقف) عام يربطها فى جوهرها الفنى بصميم الحياة ، على نحو ما يرتبط الإنسان بموقفه فى مجتمعه ، على حسب معنى الموقف الفلسفى السابق الذكر . ويتحدد الموقف العام فى المسرحية على أساس القوى الوظيفية لكل شخصية من الشخصيات فيها ، وتشابك هذه القوى وتصارعها . ولكل شخصية من الشخصيات الأدبية موقف تجاه الشخصيات الأخرى ، يتمثل فيه موقفها الخاص الذى لا يفهم حق الفهم إلا من خلال الموقف العام كما سبق .

وإذا أخذنا المسرحيات نموذجاً لدراسة المواقف ، وجدنا أن الموقف فى المسرحية يختلف عن موضوعها . فالموضوع مادة عامة مرنة ، تتنوع صورها فى مواقف مختلفة . وقد تتشابه المسرحيات فى موضوعها العام ، فيكون التشابه سطحياً ، فى حين لو تشابهت فى الموقف كان ذلك رباطاً فنياً أقوى من مجرد التشابه السطحى فى الموضوع . فإذا أخذنا الحب والغيرة وجه شبه بين مسرحية (عطيل) لشكسبير ، ومسرحية (فيدر) لراسين ، مثلا ، كان التشابه بينهما سطحياً ، لأنه تشابه فى الموضوع العام الذى لا يمس صميم الصراع الإنسانى المتمثل فى الموقف . والموقفان مختلفان فى المسرحيتين السابقتين : فالغيرة الفتاكة فى قلب قائد شجاع عقد صلة الحب بينه وبين فتاة أعلى طبقة منه فى حين اشتدت حاجة قومها إليه فى الحرب ، فكان القائد مثار حسد ممن دونه ، كل ذلك خلق موقفاً عاماً جعل الغيرة جذوة مضطرمة فى خير موقد لها وهو قلب عطيل ، فكانت أنفاس الآخرين — ينفثونها فى ذلك الموقد — سبباً لاتقاد هذه الغيرة العمياء ، وشبوب لهيبها ، حتى قضت على موقدها ، ثم على الضحيتين البريئتين : ديدمونة وعطيل . هذا هو الموقف العام فى مسرحية عطيل ، فى حين تمثل الموقف العام فى مسرحية (فيدر) فى الحب الآثم الذى رمى به القدر (فيدر) ، إذ

---

(١) شاع المعنى الفلسفى للموقف لدى كثير من الفلاسفة المعاصرين ، وبخاصة الوجوديين . ويتصل بذلك أنواع المواقف من جدية وعادية ، كما يشرح ذلك يسبرز فى كتاب ، الفلسفة جـ ٢ ص ٢٠٤ ، ٢٢٠ — ٢٤٩ ويتبعه فى فرنسا : J. Wahi : La Pensée de L'existence P. 106.

هامت بابن زوجها هيبوليت ، وعانت من حبها غير الإرادى ، وظلت فى صراع نفسى بين عاطفتها الآثمة وشرفها ، تقدم شرفها على حبها ، ولذلك ظلت تحرص على أن تموت قبل أن تبوح به ، حتى إذا أتاحت لها الملابسات أن تكنى عن حبها الآثم ، وخافت من افتضاح أمرها ، اعتزمت على التضحية بحياتها . وتعميها الغيرة عن الإعتراف بخطئها فى اتهام ابن زوجها ظلماً فترة من الوقت ، يذهب فيها ذلك البرئ ضحية لإثمها ، ولكن لا تلبث أن تتجرع السم ، وتعترف لزوجها بإثمها ، إذ أحبت ابنه فى حين لم يحبها هو ، وتسقط على إثر الإعتراف ميتة . فشتان بين الموقفين فى المسرحيتين ، وإن جمع بينهما موضوع الحب والغيرة .

والتشابه فى الموقف العام بين المسرحيات رباط فنى جوهرى ، ومجال الدراسات الخصبة للوقوف على الصلات الأدبية وتوالدها بين مختلف الآداب . فمثلا تتشابه مسرحية (عطيل) السابقة مع مسرحية : (زايير) لفولتير فى الموقف العام . فالحب فيهما بين غير متكافئين (فى مسرحية زايير كان الحب بين الأمير أورسمان أمير أورشليم وأسيرته الفاتنة زايير) ، وتدفع فيهما الغيرة العمياء على سوء تأويل الوقائع ، وإساءة الظن ظلماً بالحبيبة ، ثم اغتيال المحب لها . وحين يقف المحب على خطئه يدفعه الندم إلى الإنتحار على جثتها . والصلة التاريخية بين المسرحيتين ثابتة ، إذ أن فولتير تأثر فى مسرحيته السابقة بمسرحية شكسبير .

وقد تتشابه مسرحيتان تشابهاً كبيراً فى مادة موضوعهما ، ويختلفان مع ذلك اختلافاً جوهرياً فى الموقف ، فيكون هذا الإختلاف دليل الأصالة لدى الكاتبين ، لأن الموقف هو المغزى الإجتماعى الذى يهب المسرحية كل ما لها من معنى إنسانى . ونضرب مثلا لذلك بمسرحية (بيجماليون) لبرنارد شو ، ومسرحية (بيجماليون) للأستاذ توفيق الحكيم . ومرجع مادة موضوعهما إلى أسطورة (بيجماليون) المثال الذى هام بتمثال امرأة من صنعه ، فدعا الآلهة أفروديت أن يتزوج من فتاة تشبه التمثال ، ولكنها فعلت أكثر من ذلك ، إذ وهبت للتمثال نفسه الحياة ، عقاباً لبيجماليون على إعراضه عن الزواج أولا . وسميت تلك الفتاة فيما بعد : جالاتيا . ويرمز بذلك إلى هيام الفنان بخلقه الفنى . وقد نقل هذه الأسطورة إلى واقع الحياة برنارد شو فى مسرحيته التى نشرت عام ١٩١٢ فى لندن . وبطله الذى يمثل (بيجماليون) فيها هو

هو هيجنز Higgins المتخصص فى دراسة الأصوات ، يعجب بلهجة (إليزا) بائعة الزهر ، من ضاحية من ضواحى لندن ، لأنها فى لهجتها تتيح له مثالا فريداً فى دراسة الأصوات . يلقنها دروساً تظهر فيها ذكية بارعة ، وتظهر فى المجتمعات الراقية . إذ أن تعليم الأصوات يتطلب تعليم النحو . وتعليم النحو على طريقة سليمة يستلزم تنظيم الفكر وتهذيب الإحساس . وبهذا التعليم تغيرت طبيعة الفتاة . فكأن (هيجنز) قد خلقها خلقاً جديداً على نحو ما خلق بيجماليون تمثاله . ولكن هذا التغير كان شؤماً عليها ، إذ ولد فى نفسها صراعاً بين الطبقة التى نمت منها والطبقة التى تحيا فيها . وينتهى هذا الصراع بتفضيل الفتاة الزواج من سائق سيارة أجرة ، وعزوفها عن تلك الطبقة الأرستقراطية التى أدخلها فيها أستاذها ، وما بها من عادات وتقاليد . والأستاذ الحكيم متأثر فى مسرحية برنارد شو ، لأنه لا ينتصر لواقع الحياة كما فعل الكاتب الإنجليزى ، ولكنه ينتصر للفن ضد واقع الحياة الذى ينفر منه الفنان المخلص فيما يرى الحكيم . ذلك أن (جالاتيا) — وهى رمز للخلق الفنى الذى يهيم به صاحبه فى بادئ الأمر — لا تلبث ، بعد أن ينفث فيها الإله الروح ، أن تصبح رمزاً للمرأة فى غرائزها الحيوية التى تدفعها إلى تفضيل الرجل على الفنان المشتغل عنها بفنه ، فتهرب مع (نارسيس) المدلل المعجب بنفسه . ثم تثوب إلى رشدها ، وتنوء إلى زوجها تستغفره عما فعلت . وتقوم على خدمته كما تفعل الزوجات . ولكن (بيجماليون) — الفنان المولع بخلق نماذج للجمال الخالد — ينفر منها حين يراها تزاول أعمال البيت ، وتحمل المكنسة ، فتبعد بعملها عن صورتها المثالية التى سمت بها فى ذهنه حين كانت تمثل الجمال الخالص . فيدعو الإله أن يردها تمثالا كما كانت ، وينهال على رأس التمثال بالمكنسة ليحطمه . وفى هذه المسرحية يعارض الأستاذ الحكيم الفن بالحياة ، وينتصر للفن ، وينفر من المرأة لأنها ملهاة له عن فنه . وتلك آراء الحكيم فى المرحلة الأولى من حياته ، قبل أن يتطور بفنه نحو واقع الحياة الحق .

وقد يوجد تشابه كبير فى الموقف بين مسرحيتين ، على بعد ما بينهما فى مادة الموضوع والأحداث . كما هى الحال فى مسرحية (فاوست) لجوته ، ومسرحية شهرزاد للأستاذ توفيق الحكيم . فالقضية العامة التى يتمثل فيها الموقف فى المسرحيتين واحدة ، وهى التردد بين العقل والقلب فى اتخاذهما سبيلا للوصول إلى الحقيقة ، وإفلاس العقل ، أو التفكير المجرد ، فى الوصول إلى الحقيقة والسعادة ، فى حين تنجح

فى ذلك العاطفة والقلب . ومنذ بدء مسرحية (فاوست) نرى فاوست شقياً بعقله لم يستطع به أن يذوق طعم السعادة ولا لذة المعرفة ، فييأس ، ويهم بالانتحار . ثم يتولد فيه الأمل على رؤية مباهج الربيع ، فيأخذ فى نشدان السعادة بإغناء مشاعره والانغماس فى تجارب حيوية مختلفة الأنواع ، يصاحبه فيها روح الشر : ميفيستو فيليس . ويأتى فاوست آثاما يعتريه فيها الندم ، ويكون هذا الندم آية روح الخير الخبئ فيه ، وبمثابة تكفير عن سيئاته . ويظل فى هذه الآثام طوال الجزء الأول من المسرحية ، وهو الجزء الذى ينتهى بنجاة مرجريت منه ومن روح الشر ، بعد أن حاولا معاً إخراجها من السجن ، ففضلت البقاء فى السجن وانتظار العقاب فيه ، على الخروج مع حبيبها فاوست منغمساً فى تجارب الحياة التى يغنى بها نواحيه الإنسانية ، وفيها يعرف أن الحقيقة المجردة فوق قدرة العقل المجرد . ويتعرف على هيلين (رمز الجمال الخالص) فيهتدى عن طريقها إلى الخير ، وهو غاية ما يستطيع الإنسان أن يصل إليه بعواطفه وروحه الصافية . فقضية فاوست هى إفلاس العقل الخالص ، ووجوب إغناء المعانى الإنسانية عن طريق غناء المشاعر والغوص فى تجارب الحياة ، لتظهر روح الإنسان فى عواطفها وطبيعتها السامية . وتلك قضية رومانتيكية عامة يتبلور الموقف فى المسرحية حولها . وعندنا أنها هى نفس قضية مسرحية (شهرزاد) للأستاذ الحكيم ، وإن كان هو يصورها بطريقة مضادة لما فى مسرحية جوته . فشهريار فى مسرحيته يبدأ وقد شبع من الجسد ، ومل البقاء فى حدود العاطفة ، واشتاق إلى رؤية الحقيقة مجردة ، تلك الحقيقة التى يتخذ شهرزاد رمزاً لها . ويظل سائراً فى طريق التجرد من ماديته وعواطفه ، بجهوده الفكرية التى ينوء بها أحياناً فيتردد فى طريقه بين الفكر والعاطفة ، ولكنه لا يلبث أن يرجح كفة الفكر ، ويصم أذنيه عن إنـــذار شهرزاد المتكرر له : ويفقد فى طريق المعرفة التجريدية نفسه ، لأنه فقد آدميته . ويصبح «كالشعرة التى أصابها بياض الشيخوخة ولم يعد لها من علاج سوى الإقتلاع » . وفى ذلك يكون شهريار قد سار فى طريق مقابل لما سار فيه فاوست ، ولــكن قضيتهما واحدة ؛ ولذا انتهى الأول بالفشل ، والثانى بالظفر . هذا على ما بين المسرحيتين من فروق كثيرة ليس هنا مكان تفصيلها .

وقبل أن يتضح معنى الموقف فلسفياً على نحو ما شرحنا ، وجدت بحوث كثيرة فى دراسة المواقف فى المسرحيات ، ولكنها كانت ناقصة مهوشة ، على الرغم من أن

من تناولوها كانوا من كبار الكتاب والنقاد . وأول من بحث فى المواقف المسرحية هو الناقد والشاعر الإيطالى كارلو جوزى Carlo Gozzi (١٧٢٠ — ١٨٠٦) . وقد انتهى إلى حصر المواقف المسرحية — فى جميع أنواع المسرحيات وفى كل الآداب — فى ستة وثلاثين موقفاً . وقد ناقش المسألة الشاعر الألمانى جوته مع صديقه وأمينه اكرمان ، فأقر العدد الذى إنتهى إليه (كارلو جوزى) . وجاراهما ناقد فرنسى آخر هو جورج بولتى ، فحصر العدد السابق ، وشرحه ، ومثل له (١) . على أن هذه الدراسات جميعها ليس فيها تحديد منهجى للموقف الأدبى أو المسرحى ، وفيها خلط بين الموقف والموضوع والحدث . فمن بين المواقف التى يعدها جورج : « منافسة بين أشخاص غير متكافئين » و « محاولات تتسم بالجرأة » و « قتل أحد الأقارب المجهولين » و « الإختطاف » (٢) . وهى أقسام متداخلة ، إذ الإختطاف يدخل فى المواقف المتسمة بالجرأة . ثم إنه يذكر من بين المواقف : « الزواج بمن لا يحل الزواج منه » و « الزواج غير المشروع الذى يسبب جوائم القتل » و « جرائم الحب غير الإرادية » (٣) . وواضح أن المواقف الأخيرة متداخلة أيضاً . وكذلك « منافسة الأقارب » (٤) يمكن أن تندرج فى مطلق المنافسة ، وتشمل إذن : « المنافسة بين أشخاص غير متكافئين » وهو ما أفرده موقفاً خاصاً فيما سبق . على أن بعض ما عــده فى المواقف ليس سوى أحداث عامة ، كالإختطاف الذى ذكرناه فيما سبق ، وبعضها عواطف شخصية لايتحد بها موقف مثل : « الحقد على الأقارب » و « الطمع » و « الغيرة الخاطئة » و « الجنون » والخلط بين الموضوعات والأحداث والعواطف والمواقف يؤدى إلى لبس فى فهم جوهر العمل الأدبى . وتنتج عنه أخطاء فنية كثيرة فى تقويم الأدب وتحديد الصلات الأدبية بين الكتاب . وإنما علينا أن نحدد الموقف العام فى

---

(١) فى كتاب الذى طبع فى باريس عام ١٨٩٥ ثم اعيد طبعه عام ١٩٣٤ وعنوانه : Georges Polti : Les XXXVI Situations Dramatiques.

(٢) وهى على الترتيب : الموقف الرابع والعشرون والموقف التاسع والموقف التاسع عشر من كتابه السابق .

(٣) الموقف الخامس والعشرون والموقف الخامس عشر والموقف الثامن عشر من كتابه السابق .

(٤) الموقف الرابع عشر من كتابه السابق .

المسرحية — أو القصة — على نحو ما هو فى الحياة ، من قيام نوع معين من الصلات بين مجموعة صغيرة من الناس حول أمر تختلف نظراتهم إليه ، فيتولد عن هذا الإختلاف صنوف من الصراع ، تنتهى من وجهة نظر المؤلف إلى نتيجة مقنعة فنياً وذات مغزى . والموقف الفنى بهذا المعنى يتفق والمعنى الفلسفى الحديث للموقف الإنسانى بعامة كما شرحنا .

وقد قلنا إن الشخصيات الأدبية فى العمل الفنى تمثل قوى حيوية تتصارع حول الموقف المحدد . فإذا تمثلنا هذه القوى نظرياً ، لنتتبع أنواع المواقف ، دون أن نمس ما يجب توافره فى العمل الأدبى من ضرورة تصوير هذه القوى فى أشخاص تفيض حياة فى تفاعلها الإنسانى مع الأحداث ، فإننا نستطيع أن نحصر ابتداء الأنواع الرئيسية لهذه القوى فى ستة أنواع .

ففى المسرحية (قوة أولى) تتمثل فى شخصية أدبية تتجه بجهدها نحو غاية خاصة ، وتظل حريصة على الحصول على الخير الجوهرى المنشود فى المسرحية ، أو على تجنب أمر كذلك ، مما يستلزم قيمة خاصة للأشياء فى نظرها . وغالباً ما تتمثل هذه القوة فى شخصية البطل ، أى الشخصية الأولى فى المسرحية .

إلى جانب هذه القوة الدرامية الممثلة فى شخصية البطل تقوم (قوة أخرى) منافسة لها ، تكون بمثابة عائق فى سبيل الوصول إلى الغاية المنشودة للشخصية الأولى ، وبها يحتدم الصراع فى العمل الأدبى ، فيكتسب قوته الفنية . وقد تتمثل هذه القوة المعوقة فى شخصية أو شخصيات منافسة تظهر على المسرح ، وقد تتمثل فى عوائق طبيعية أو اجتماعية تتراءى ظلالها فى الحوار المسرحى .

وبين هاتين القوتين (قوة ثالثة) تمثل الخير المطلوب ، أو المثال المنشود ، أو الخطر المرهوب . وقد تبدو هذه القوة فى صورة شخصية هى المحبوبة مثلا ، وهى بمثابة القطب الذى يتركز حوله الصراع . وهى مركز الإشعاع للقيمة أو للمثال الذى تبذل التضحيات فى سبيله . وقد تبدو هذه القوة فى صورة مثال تجريدى لا يظهر على المسرح ، كالوطنية والاستقلال والحرية المنشودة . وليست هذه القوة سلبية فى الموقف ، ولكنها وسيلة من وسائل شبوب الصراع فيه .

يضاف لذلك (قوة رابعة) هى القوة التى يطلب لها الخير المنشود ، أو المثال الوهمى أو الحقيقى . وقد تكون هذه القوة ممثلة فى صورة شخصية من الشخصيات قائمة بذاتها ، كما فى مسرحية (أندروماك) لراسين ، إذ المقصود بصراع الأم فى سبيل نجاتها من الزواج من (بيروس) هو حماية طفلها أستياناكس . وقد ينشد البطل — الممثل للقوة الأولى السابقة الذكر — هذا الخير لنفسه . فيجمع فى صراعه بين القوتين : الأولى والرابعة ، كما فى المسرحيات العاطفية مثلا . وقد تظهر الشخصيات الممثلة لهذه القوة الرابعة على المسرح . وقد لا تظهر ، ولكن ظلالها دائماً حاضرة أمام القارئ أو المشاهد ، كما فى حالة أستياناكس الطفل ، فإنه لا يظهر على المسرح فى مسرحية راسين ، ولكنه ظهر فى مسرحية (يوريبيدس) فى الموضوع نفسه ، محدقا به خطر القتل ، يرجو من مينلاوس والد هرميونه — وهى عدو أندروماك — أن يقيه الموت فى عبارات مؤثرة . وقد تحاشى راسين ظهور الطفل على المسرح ، لأنه من الوسائل الرخيصة فى إثارة المشاعر . ولا يظهر ما يمثل هذه القوة على المسرح فيما إذا كان الخير منشوداً للوطن مثلا .

و (القوة الخامسة) هى قوة الحكم ، أو القوة التى تزن الموقف ، وتميل كفته ناحية من النواحى ، فيكون الحـــل . وقد تتمثل فى البطل ذاته ، أى القوة الأولى . وقد تتمثل فى الشخصية الممثلة للخير المنشود ، كالمحبوبة مثلا . وأضعف صورها أن تأتى من خارج الشخصيات الرئيسية ، كتدخل الملك فى مسرحية (تارتوف) لموليير ، أو تدخل الآلهة فى بعض المسرحيات اليونانية . وكذلك إذا تدخلت الصدفة فى وضع حد نهائى للموقف .

وأخيراً تأتى قوة الأعوان أو المساعدين . وقد تتمثل فى شخص أو أشخاص تنضم إلى أية شخصية من الشخصيات الممثلة للقوى السابقة . فأعوان ياجو فى مسرحية (عطيل) مساعدون لقوى الشر المنافسة للبطل . والملك فى مسرحية (السيد) للشاعر الفرنسى كورنى مساعد للقوة الأولى أو البطل . وقد يؤدى حذف من يمثل هذه القوة حذفاً فنياً إلى اكتساب المسرحية روعة فنية ، حين يشيع فى جوها انتظار المساعد الذى لا يحضر ، أو العون الموهوم الذى لا وجود له . ومن المسرحيات الكلاسيكية مسرحية (عدو المجتمع) ، لموليير ، وفيها يفقد البطل : (ألسيست) ثقته فيمن حوله ، لأنه

شديد التعلق بالصدق والصراحة اللذين يفتقدهما فى مجتمعه ، ضائق الذرع بما يزخر به ذلك المجتمع من تقاليد النفاق والرياء التى تجعل من الرذائل فضائل سائدة . وقد فقد ألسيست ، بصفاته تلك ، كل معارفه وأصدقائه . ويهوله أن صديقه « فيلنت » مراء مخادع لا تربطه به صداقة حقيقية برغم المظهر . وأخيرا ينفر من حبيبته ومن الناس جميعا ، ويعتزم الذهاب إلى مكان ناء تتوافر له فيه حرية الرجل الشريف . ومن القضايا الفنية المحببة لدى الرومانتيكيين أن يكون البطل وحيدا ودون عون ، ضد جميع القوى المتضافرة عليه . وأقرب مثل لذلك شخصيته « شاترتون » فى مسرحية « شاترتون » لألفريد دى فينى . وقد صور « ابسن » العزلة المعنوية للبطل الطبيب « توماس ستوكمان» فى مسرحيته الرمزية الاجتماعية : « عدو الشعب » ويجرى الحدث فيها فى مرفأ صغير على شاطئ النرويج الجنوبى ، اكتشف فيه منبع معدنى ، به سيصبح المرفأ فى عيش رغيد ، وستقام فيه حمامات الاستشفاء ليقصدها كثير من المرضى من كل الجهات . ويبدو الطبيب فى أول المسرحية فريسة أزمة من أزمات الضمير ، لأن تحليلا ته أثبتت أن مياه المنبع موبوءة . وواجبه أن يكشف عن هذه الحقيقة التى تقضى على جميع آمال أهل هذا المرفأ . ويهدده أخوه الكبير « بيتر ستوكمان » ، حاكم المدينة ومثال الموظف التقليدى — بعزله من المنشأة وحرمانه من مهنته التى يكسب منها قوته إذا لم يلزم الصمت ويناصره أولا بعض محررى الصحف ، ولكن لا يلبثون أن يتخلوا عنه مع رجال الأحزاب . ويجهر الطبيب لهم بالحقيقة ، وأنهم يردون مياها مسمومة ، ويلعن فيهم عبيد الحزبية الزائفة التى يشبه قادتها بالذئاب تطلب غذاء لها من أفراد القطيع . ويتخلى قومه جميعهم عنه لحبه لتقرير الحقيقة ضد أطماع ذوى المصالح . ويتشاجر طلبة المدارس مع أبنائه بوصفه منبوذا من المجتمع . وآنذاك يصر على أن يعلمهم فى بيته ، ليجعل منهم ومن الفقراء الذين يعالجهم بالمجان نواة المجتمع المنشود الطاهر من الأهواء والأطماع الباطلة .

وقد وضح مما قلناه أنا لانقصد بحصر القوى الست السابقة أنه لابد من ستة أشخاص ممثلة لها فى كل مسرحية ، إذ تبين مما سبق أن قلنا إنها قد تمثل بأكثر من ذلك ، كما أنه قد يمثل شخص واحد فى المسرحية قوتين أو أكثر منها . وقد يحذف بعضها لغرض فنى فيزيد التصوير قوة . وكلما تعقدت الشخصيات فجمعت بين قوى نفسية متعددة منها كانت أغنى وأقوى موقفا وأعمق صراعا . فمثلا « هاملت » يمثل القوة الأولى والثانية

والرابعة والخامسة مما سبق أن ذكرنا من قوى درامية . ذلك أنه الطالب للغاية ، وفى داخله نفسه أكبر عائق يمنعه من الوصول إليها ، ثم إنه فى نشدانه غايته يرجوها ويحرص عليها ويخافها ويرهبها معا . وهو يرجوها من أجل ذاته ، وهو الحكم الأكبر فيها . وفى هذا كله غنيت نواحيه النفسية وتعقدت ودقت مسالكها . وكل تغيير أو تحوير فى وضع القوى السابقة وتمثيلها يتبعه تغير فى الموقف الدرامى . وفى هذا كله تنشأ أنواع من المواقف الدرامية يصعب حصرها . وهى كلها قائمة أساسا على شخصيات أدبية ممثلة للمواقف الدرامية المناظرة للمواقف الحيوية الاجتماعية . وقد تتبع بعض الدارسين حصرها فى أسسها الأولى السابقة ، ثم فيما يتفرع عنها بالتغير والتبديل والزيادة والنقصان ، فأوصلها إلى أكثر من مائتى ألف موقف (١) . ويمكن تتبع نظائرها فى القصة . ولا يهمنا هنا الاستقصاء ، فغايتنا هى بيان أن المواقف الفنية فى المسرحيات اجتماعية بطبيعتها . وما قلناه عن المسرحية يمكن أن يقال نظيره فى القصة . ومن ثم خطر العمل الأدبى فى هذين الجنسين الأدبيين وأهميته . فلا تتصور قصة أو مسرحية معزولتين فى مواقفهما عن المجتمع ، أو مقصودتين لذاتهما . ونكرر أننا فى بيان أنواع المواقف وشرحها نظريا بقوى ممثلة فى الشخصيات ، لم نقصد إلى أن تكون هذه القوى معروضة فى عمل فنى عن طريق السرد أو التقرير ، كما هو واضح من الأمثلة السابقة . وإنما يصور الكاتب هذه القوى الانسانية فى شخصيات حية ، متشابكة الصراع ، غير متوازية ، تجاه موقف عام يتمثل فى البنية الفنية ، وفيه تبين وجوه الصراع النفسى للشخصيات فى تفاعلها الحى مع الأحداث . فإذا قلنا بعد ذلك إن الكاتب عليه أن يصدق فى تصوير الموقف الذى يصوره ، بحيث تكون التجربة كاملة ، وأن يختار هذا الموقف بحيث يكشف عن جانب من جوانب الحياة التى يحياها جمهوره ممن يتوجه إليهم ، لم يكن فى قولنا تحكم فى عمله الفنى يفرض عليه فيه ما يمس حريته الفنية . وليكن الكاتب بعد ذلك صادقا أصيلا فى الموقف الذى اختاره وصوره موضوعيا . ولا بد أن يشف الموقف العام فى عمله — الموضوعى الفنى — عن موقفه هو تجاه المجتمع والناس . فإذا قدر خطورة تغذيته وعى قرائه ، واحترم جمهوره فيما يوجه إليهم من دعوة تستشف حتما من خلال تصويره لما اختار من مواقف ، فإنه لا مناص له من أن يشارك فى تنمية

---

(١) انظر : Etienne Sourian : Les deux Cent Mille Situations Dramatiques, Paris, 1950.

الوعى الانسانى فى عصره ، وتوجيه هذا الوعى توجيها رشيدا نحو فهم جوانب الحياة ، ومسائلها . وبذلك تكون الأعمال الأدبية مشاركة إيجابية من الكتاب فى صنع تاريخ جيلهم ، متعاونين فى ذلك مع قوى المجتمع الايجابية الأخرى الممثلة فى العلوم العملية والنظرية ، على الرغم من بقاء التوجيه الأدبى فى مجال التصوير الفنى المحكم الذى بدونه لا يستطيع كاتب أن يقنع بقضاياه . فالأدب عمل يتطلب جهدا دائبا وضميرا إنسانيا وإحساسا بالمسئولية ، بوصفه دعوة حرة يتوجه بها الكاتب إلى جمهور حر يحترمه فى دعوته ، ويصور له المواقف أعمالا خالقة ، مرتبطة بالعصر وقضاياه . وهذا هو أدب العمل أو أدب المواقف . أما أدب الفن للفن فإن أصحابه شهداء الإستهلاك المحض ، لا يغوصون فى مواقفهم فى وعى عصرهم ، ولا يعبأون بتصوير المواقف الحية الايجابية فيه ، وينسون أن الكاتب لا يكتب أبدا لنفسه ، وأن عمله صلة بينه وبين جمهور يجب عليه أن يحترم معانيه الانسانية . وهؤلاء يعدون الأدب مقدسا بقدر انصرافه عن الحياة ، ويتحاشون على الأخص أن تكون لهم فائدة . ولا معنى للحرية التى ينادون بها إلا حرية الاستهتار . فالأدب حين لا يعلم شيئا ولا يعكس صورة صادقة لحياة العصر ، ينأى عن جوهره الاجتماعى فى طبيعته التى ترمى ضرورة إلى تصوير المواقف الحية ، فيكون مهددا بالموت ، أو يحيا حياة عابثة أفضل منها الموت . وقد قصرنا حديثنا على المواقف فى المسرحية والقصة . أما الشعر فلنا فيه رأى آخر .

أدب الالتزام

تستلزم تصفية العقبات أمام قضية الالتزام أن تحدد – فى وضوح – مفهوم ألفاظ تتردد بمعان مختلفة على أقلام مؤيدى الالتزام فى الأدب ، كما تتردد على ألسنة المعارضين لهذا الالتزام على سواء . ومن ذلك صلة الالتزام بالخلق ، وبالتربية والتعليم ، وبإمكان قيام الأدب برسالته فى دعم أيديولوجيات أو مذاهب فكرية :

يقول سارتر : « فى أعمق فرائض الفن تكمن فرائض الخلق » – وقديما قال فريدريك شيلر : إنه يجب أن يكون المسرح « منظمة خلقية » . ويقول برتولد بريشت متحدثا عن رسالة المسرح الجديدة : « لا وجود لفن جديد بدون هدف جديد ، والهدف الجديد هو التربية » .

والخطأ هنا أن نفهم الخلق والتربية على إطلاقها ، فنسوى بين معناهما فى الأدب الملتزم ومعناهما الاجتماعى العام . ذلك أننا – فى هذه الحالة – نخلط بين مجالين مختلفين : مجال الأدب ومجال الفكر المحض ، على حين أن الخلق أو التربية يتميز كلاهما فى الأدب عنه فى المجال الحيوى والفكرى العام بميزتين هامين يختصان بالأدب ، هما أن دلالة الأدب غير مباشرة ، وأنها غير تلقينية ولا تقليدية . وبهاتين الميزتين يحتفظ الأدب بمقوماته الفنية أو الجمالية ، على حين لا يفقد شيئا من جوهره الانسانى المرتبط حتما بموقف العصر وقضاياه ، وبثقافة الكاتب العصرية إلى جانب ثقافته الفنية ، ثم بثقافة الجمهور ودرجة وعيه .

وقد يطلق الخلق على مجموع العادات والتقاليد السائدة فى عصر ما ، وقد وقف إدراك الأدب الكلاسيكى – بعامة – عند هذا المعنى ، فسار فى إطار ضيق على دعم حقوق الملوك والارستقراطيين من خلال قيم ثابتة جامدة ، ولكنها اتسمت بطابع الخلق. وربما كان الضيق بمثل هذا الخلق التقليدى هو الدافع لباسكال أن يعلق على هذا المعنى الموروث للخلق – وطالما سبق باسكال عصره فى خواطر متفرقة – فيقول : « الخلق الحق هو الذى يسخر من الخلق » . والخلق الأول فى النص السابق هو الشعور الحاد الصائب والوضوح الباطن لمغيبى الخير والشر ، فى حين أن الخلق الثانى – موضوع السخرية – يراد به إما مجموع القواعد التقليدية ، وأما التأمل النظرى المجرد من الارتباط بالواقع والموقف ، مما كان يغلب على الفلسفة فى القديم .

ولنأخذ معنى لفظ آخر متصل بالخلق ، ألا وهو ما كان يطلق عليه الكلاسيكيون الذوق السليم . فيرى ديكارت الكلاسيكى أن معناه ثابت ، وأنه معيار سليم للحكم على الأشياء : « فالذوق السليم هو الشئ الذى قسم خير تقسيم بين الناس » ، وقد كان هذا الذوق عند الكلاسيكيين وفى الأدب الكلاسيكى — تعلة لتبرير كثير من مزاعم العصر ومظالم الاضطهاد الطبقى ، كما يعبر عن ذلك هيجل نفسه — وهذا موطن من مواطن نزعاته نحو الواقع فى فلسفته المثالية فى جوهرها — حين يقول : « ما يدعونه الذوق السليم هو غالبا ذوق فاسد . إذ يحتوى هذا الذوق السليم على جميع تقاليد عصره . . فهو كيفية التفكير فى عصر من العصور ، فيها يكمن جميع مزاعم العصر ، ولـكن الذوق السليم الحق المحدد بجميع ما يشرطه الفكر لا يحتفل بذلك الذوق السليم » .

ودور الأدب الملتزم خلقى ، وهو يدعم الذوق السليم الحق الذى تحدث عنه هيجل ، كما يدعم الخلق الذى أومأ إليه باسكال .

وفى عصور الانتقالات الثورية يتضح هذا المعنى الخلقى للأدب فى صورة صراع يقضى الأدب فيه على القيم المزلزلة القديمة التى تتعلل باسم الخلق لبقائها ، ليستبدل بها قيم المجتمع الجديد الراسية على أساس من الخلق جوهره تحرير المجتمع .

وفى عصور الانتقال الثائر هذه ، تقوم أمام الأدب عوائق ، وبخاصة لدى الجمهور الذى ربما تكون الكثير من عاداته ومن عواطفه قبل الثورة على ذوق خاص وقيم هى فى سبيل الاحتضار ، بعد أن كانت رائجة قبل الثورة باسم المجتمع ، وهى فى الواقع ضد بنية المجتمع السليم . وأمام هذه العوائق لاينبغى أن يولى الكاتب همه استرضاء أو تزلفا لنوازع بالية يقيس بها مدى نجاح عمله الأدبى أو إخفاقه ، فمن المحتمل أن يظل جزء كبير من الجمهور على ذوقه القديم ، لا يساير فى يسر الأدب الجاد فى قيمه الجديدة ، وفى صوره الفنية الجديدة وعلى الأدب الملتزم — فى هذه الحال — واجبان دقيقان كى يؤتى ثماره : أولها أن يتخذ الأدب دورا قياديا فى محاربة الأفكار والمشاعر البالية ، وفى الكشف عنها فى وضوح كى تكسد من رواج ، وتبور بضاعتها بين الجمهور وتصبح عملة زائفة أو ملغاة لا سبيل إلى تداولها والواجب الثانى أن يحافظ الأدب فى القيام بدوره الثائر على استقلاله ، فلا يظهر بمظهر المتملق لما هو خارج نطاقه ، وذلك بأن يصور القيم الاجتماعية على أساس اقتناع الكاتب نفسه ، وشعوره بالالحاح الباطنى

عليه بضرورة الكتابة فيها استجابة منه لدواع نفسية صادرة عن ذات نفسه . ويستلزم ذلك منه أن يظل على اتصال بالجمهور أولا ، فهذا الجمهور هو الممثل لعالمه الانسانى فصلته به شرط جوهرى لحيوية أدبه ، على أن يرقى بإمكانيات هذا الجمهور ، ولا يتدلى إلى مجاراته ، بحيث يشعر المجتمع نفسه بما يسرى فيه من متناقضات بين المخلفات القديمة والمفهوم الجديد للحياة الاجتماعية .

وإلى الجانب الخلقى الذى يقوم على العمل الاجتماعى وتنظيم العلاقات الانسانية على أسس جديدة ، يتمثل فيها تحرير الانسان من استغلال أخيه الانسان له — يجب أن يضع الكتاب والنقاد واجبا آخر لهم نصب أعينهم ، هو تحرير الأدب نفسه . وأقصد هنا تحرير أدبنا العربى من مفهومه القديم . وأظن عبثا هنا أن أثير مسألة الصدق والأصالة فى الشعر والكتابة ، مما كان لبعض رواد التجديد عندنا فضل تصفيتهما ، وبخاصة الأستاذ العقاد ومدرسة الديوان ، ولكن المسألة اليوم أخطر من ذلك ، ولتناول بعض أطرافها فى هذا المجال .

لاشك أن فى الأدب متعة جمالية إذا فقدها فقد روحه وجوهره . وكثيرا ماتردد لدينا أن الشعر استراحة واسترواح ، وكان الشعر الغنائى هو الجنس الأدبى الأغلب على أدبنا القديم . وكثيرا ماكان يقصد الشعراء فيه إلى توفير متعة الملوك والحكام بمدائحهم ، يطمئنونهم فيها على أن كل شئ فى قبضتهم ، حتى الفلك الدوار لو أبغض الممدوح سيره ، وقلما كان يتطلب فيه الشاعر متنفسا لكروبه العاطفية فى غزله ، وأقل من ذلك أن الشاعر كان يعبر فى شعره عن ضيق بمظالم المجتمع ولكن فى نوع من السخرية المتخاذلة التى هى أقرب إلى اللامبالاة والاستسلام ، كما فى قول شاعر قديم :

تحامق مع الحمقى إذا ما لقيتهم
ولاقِهم بالجهـلِ فِعْلَ أخى الجهلِ
وخلِّطْ إذا لاقيت يوما مخلطا
يُخلِّط فى قول صحيحٍ وفى هَزْلِ
فإنى رأيتُ المَرْءَ يشقى بعقله
كما كان قَبْلَ اليومِ يسعدُ بالعقلِ

وأندر ماكان أن يعرض الشعر لثورة اجتماعية يصورها فى أية صورة من الصور .

ولا أرتاب فى أن النقد العربى القديم لو كان قد صاحب النتاج العربى فى عصوره المختلفة ، كاشفا عن الدلالات الاجتماعية الثائرة الساخطة فى بعض قصائد الهجاء والشكوى ، وفى بعض الأجناس الأدبية الموضوعية ، لوفر للأدباء والشعراء وعيا برسالتهم يتجاوز مجرد تسجيل المناسبات أو الوقائع أو الحكم وقد تراءت هذه الدلالات الضمنية الثائرة أو الساخطة ، حتى فى صور الهروب من المجتمع فى الأدب الصوفى ، وفى الهروب من الواقع بالخمر واللهو والاستهتار فى بعض أشعار المجون ، ولكن النقد العربى القديم لم يفعل ذلك ، بل أدى إلى تضليل فى مفهوم الشعر القديم نفسه بتقسيمات تقليدية سوى فيها بين العصور ، وأولى المدح معظم عنايته النقدية الجزئية واللفظية فى تقسيم الشعر إلى ماسموه : الاغراض .

وقد آن أن يعى الكتاب والشعراء أن جمهورهم قد تغير ، فأصبح ممثلا فى المجتمع أو فى بعض طبقاته ، بعد أن كان محصورا — أو يكاد — فى الفرد فى عواطفه الذاتية ، أو بوصفه ممدوحا ينشدون إليه الزلفى .

ولن يتطلب الوعى الجديد أن يتناول هؤلاء الكتاب والشعراء موضوعات جديدة وتجارب جديدة فحسب ، ولكنه يتطلب كذلك أن يتعمقوا فى الثقافة والدراسة ، ليصدروا فيما يصوغون عن عقلية جديدة معاصرة . فعليهم أن يتزودوا بما تمخضت عنه الفلسفات الانسانية من تيارات وضح بها طريق التقدم الانسانى ، بدراستهم العلوم الانسانية ، بل وبعض العلوم التجريبية . والحق أنه توافرت هذه الثقافة لدى قلة من معاصرينا ، ولكن مما يدعو إلى الأسى أن يعزف عنها — بل ويحقرها — كثير من الآخرين الذين يرون الأدب لغة وعبارة جميلة ، وكفى ! ! ومجال ادعاء العمق فى هذه الدراسة أخطر من التزام نطاق الجهل فيه عن وعى وتواضع ، سواء من كثرة النقاد أو الكتاب .

ولم يعد ثم مجال لأن يكتفى من الشاعر بأن يشدو كما يشدو الطير ، سواء غنى أم ناح على فرع غصنه المياد ، ومن باب أولى الكاتب القصصى أو المسرحى ، فكلاهما يجب أن يكون على مستوى علمى وثقافى يتيح له النفاذ إلى صميم ماتحفل به الحياة والمجتمع من مسائل ومشكلات ، أو على حسب مايعبر عنه برتولد بريشت : « أحسب أن

الأحداث الكبرى التي تدور في العالم معقدة كل التعقيد ، لا يمكن أن تفهم حق الفهم إلا إذا عبأ المرء لها كل الوسائل الممكنة كي يظفر بمعناها العميق » .

وإذا توافر للكاتب والشاعر هذا الضرب من الثقافة والتبحر في المعرفة أصبح بطبيعته جادا في أدبه ، واتسع أفقه الاجتماعي ليسمو بجمهوره في وقت معا .

وحينذاك يمحى — تماما — ذلك المزعم الخطر أن الأديب ليس سوى مسلاة ، ويدرك الجمهور أنه لايذهب للمسرح أو يقرأ قصة لمجرد قتل الوقت ، أو التسلية ، وذلك يطول مرانه على رؤية الأعمال الأدبية الجادة العميقة ، وبحسن قيام النقد الأدبي بدوره في تنوير الأفكار ، وتعميق الثقافة الأدبية . وإذن سيجد الجمهور في الأدب كله طلبته ، ولكنها طلبة تامة ناضجة تزدوج فيها المتعة والفائدة . فمن المزاعم الخاطئة الفاسدة أن نعتقد أن المتعة — من حيث هي — منافية للفائدة العقلية أو التعليمية وبخاصة إذا كنا بسبيل التحدث عن المتعة الجمالية . فقد يكون التعليم المدرسي ، والتلقين العلمي ، خاليين من كل متعة ، لأن الدارس لها بصدد مسئولية محددة ، هي الاحاطة بمعلومات مجردة ، وغالبا مايكون عليه أن يقوم بجهده فيها في استقلال عن رغبته أو إرادته حين يكون في دور تكوينه العقلي أما الأدب فجوهره في متعة لا تكمل إلا اذا لم تكن خالصة لذاتها ، بل حين تكون ناضجة بنضج مدلولها . ومن الذي لا يستطيع أن يفرق بين الضحك على رؤية مسرحيات موضوعها مهازل لاعمق فيها ، وبين ذلك الضحك العميق المعنى على مشاهدة مسرحيات الملاهي الخالدة ؟ إن الضحك في المسرحيات الأخيرة ليعمق معناه حتى ليجاوز البكاء ، ويمس بذلك أعماق إنسانية يفيد منها المشاهد ويتمتع بها معا ، دون نفور أو ضيق ، كما أن آلام الانسانية المصورة في المأساة ممتعة — على حد تعبير أرسطو قديما — « بدون إيلام ولا ضرر » — وتعميق المتعة ملازم حتما للفائدة التي تتيحها المقدرة على التذوق ، والوقوف على معان حيوية في قالبها الأدبي . وهو القالب الذي لا تزايله المتعة إلا إذا خرج عن نطاق الأدب نفسه . وهذا مايشرح ماقاله برتولد بريشت في حديثه عن مسرحه الملحمي ذي الغاية الاشتراكية : « وحتى لو صار المسرح تعليميا ، فإن المسرح سيظل هو المسرح ، فإذا عنينا المسرح الجيد ، فإنه لا يمكن أن يكون إلا ممتعاً » .

وقديما دعا نقاد الكلاسيكية إلى الجمع بين الامتاع والافادة في مسرحهم ، ولكن

الإفادة ظلت فى كنف الخلق التقليدى الثابت الجامد ، والمفارقات الطبقية وإرضاء الأرستقراطية ومزاعم النبلاء .

وإذن فالأدب الملتزم خلقى ، ولكن من خلال المتعة الفنية التى تجعل الخلق وتربية الوعى تابعين للجمال والمتعة الجمالية فى الأدب على أن هذا الخلق لايقوم على إثارة الوساوس الأخلاقية ، بل على دراسة شاملة عميقة لما يضعه المجتمع الجديد من مصاعب يعانى منها ، أو يعانى منها بعض أفراده . فجانب المعاناة هو مجال جودة الأدب والفن . وهو مجال النقد الذاتى الخالص ، دون الحديث عن معان خلقية أو اجتماعية حديثا مباشرا ، بل يجب البحث عن المواطن التى يعوزها التغير الثورى لتكون هى الموضوع فى التجربة الأدبية .

« إن مانبحث عنه إنما هى الوسائل للقضاء على مايصعب احتماله ، فلسنا لسان حال الأخلاق ، ولكنا لسان حال الضحايا . والمسلكان مختلفان ، إذ غالبا ما تستخدم الأقيسة الأخلاقية لهدهدة المصابين كى يرضوا بحظهم . والأخلاقيون — بهذا المعنى — إنما يعدون الناس كأنما خلقوا من أجل الأخلاق ، لا الأخلاق من أجل الناس » .

وهذا فارق جوهرى بين مدلول الأدب الخلقى ، ورسالة الأخلاق والتربية فى علومها المختلفة .

ويتصل ذلك بمسألة جوهرية أخرى ، هى الفرق بين الموقف فى الأدب ، والموقف العام فى الحياة .

قضيـــة الالتزام فى الأدب

يخطئ من يعتقد أن الاتجاه العام فى الأدب الملتزم يمثله الوجوديون وحدهم ، أو يمثله « سارتر » وحده من بينهم . والحق أن الأسس العامة للالتزام تتمثل فى تيار النقد الغالب على العالم الغربى ، وإن كان (سارتر) قد انفرد من بين نقاد الغرب بالتعمق فى فلسفة الالتزام وبسط أسسها والتدليل على ضرورة هذا الالتزام لانقاذ الأدب من التردى فى هوة الدعاية أو الفردية المحضة التى تؤذن بفنائه . وتقوم دعوة الالتزام فى وجه دعوة الأدب الخالص أو (الفن للفن) من ناحية ، ثم إن هذه الدعوة — من ناحية أخرى — مدعمة بحرية الفرد التى تقيدها الحدود الانسانية والوعى الاجتماعى ، وهى لذلك على طرف النقيض من فلسفة الفن الواقعية الاشتراكية عند أتباع « ماركس » ومشايعى سياسته فى الكتلة الشرقية التى تمثل فى ذلك اتجاها مضادا لاتجاه الغرب وهو اتجاه وضعى جبرى يجحده دعاة الالتزام الغربى كل الجحود .

وأساس الالتزام إقرار حرية الكاتب ومسئوليته فى وقت معا . فبدون الحرية يفقد الكاتب أصالته ، فيسخر أدبه للدعاية أو يلبى فيه نداء خارجا عن نطاق ضميره ووعيه الانسانى ، فيصير هو أداة يحاول بها استعباد قرائه وتسخيرهم ، وهذا هو مايتردى به الأدب فى هوة « الاستلاب » حيث يصير الأدب غريبا عن نفسه ، مملوكا لغيره ، فيفقد بذلك جوهره من أنه دعوة حرة كريمة أساسها الثقة المتبادلة بين القارئ والكاتب وبدون المسئولية تفقد الحرية وجهها الآخر الاجتماعى ، وهو الذى تمثل به الضمير الحر لمجتمع منتج .

وقبل أن نبين حدود هذه الحرية والمسئولية ، نبادر إلى القول بأن الاتجاه العام فى النقد الغربى يعفى الشاعر من الالتزام . فالالتزام وقف على الناثر بعامة سواء كان هذا الناثر كاتب قصة أو مسرحية أو رسالة أو بحث من البحوث . وهذا أمر أفاض فيه (سارتر) فى كتابه : « ماالأدب ؟ » وتعمق فى جلائه بما لم يجاره فيه أحد ، حتى وقع فى ظن كثير من القراء أنه رأى انفرد به . والواقع أن من يقرأ فى النقد الغربى — منذ نقاد الواقعية الغربية — يتضح له أن هؤلاء النقاد جميعا لم يتحدثوا إلا عن القصة والمسرحية مغفلين الشعر الغنائى .

ويطيل (سارتر) فى إعفاء الشاعر من « الالتزام » ويعتمد فى ذلك على مفهوم الشعر الغنائى من ناحية الصياغة والشكل ، فالشعر كالرسم والنحت والموسيقا لايقبل « الالتزام » ذلك أن لغة الشعر كثيفة ، ولغة النثر شفافة . . فالشاعر يعتمد فى جلاء مشاعره على الصور ، لا على الشخصيات والأحداث . وتعتمد الصور على قوتها الايحائية فى الألفاظ والجمل على حسب موسيقاها ، أو دلالاتها فى القرائن ، أو تراسل الحواص فى معانيها ، وما إلى ذلك من الوسائل الايحائية التى بسطها الرمزيون . وبذلك تصبح الكلمات فى التصوير أشبه بالألوان فى الرسم ، أو الأنغام فى الموسيقا ، فتسيطر على العواطف وتنفذ فيها ، وتصبح بذلك لها كثافة الأشياء ، كلوحة الرسام . فاللغة الشعرية ليست أداة للوصول إلى حقيقة ما ، وليست فى ذاتها وسيلة تشف عن معان تخدمها ولكنها غاية فى ذاتها . فالشاعر يهدم الكلمات أكثر مما يستخدمها . وفى هذا الجو الايحائى للشعر الغنائى فى معناه الحديث ، يقصر « التركيب النحوى » نفسه عن أن يفسر لنا سر التصوير الجمالى . وإذا أردنا أن نضرب مثلا يوضح ماقاله « سارتر » وما قاله دعاة « الشعر الخالص » من شعرنا الحديث فلنقارن هذا التعبير النثرى الذى يشف فى يسر عن قصد المتكلم بدون دلالة إيحائية حين نقول : « إلى أين ذهب الخادم ؟» يقول شاعرنا ابراهيم ناجى فى قصيدة العودة :

أين ناديك ؟ وأين السمر أين أهلوك بساطا وندامى ؟

فالاستفهام فى البيت يفتح آفاقا نفسية رهيبة رحيبة . ونظير ذلك استشهاد (سارتر) ببيت الشاعر الفرنسى (رامبو) نترجمه شعرا :

ياللفصول ! ويالَشُمٍّ قصور ! من لى بنفس غير ذات قصور ؟ !

ثم يعلق (سارتر) على هذا البيت قائلا : « فليس ثم مسئول بتوجه الشاعر إليه بالاستفهام ولا سائل : إذ الشاعر غائب وراء تعبيره . ولا يسمح الاستفهام هنا بجواب ، أو بالأحرى : فى الاستفهام نفسه الاجابة . أو هل هو استفهام تقريبى ؟ ولكن من الحق الاعتقاد بأن (رامبو) أراد أن يقول : « إن كل الناس ذو نقائص » . . و« لو أراد أن يقول ذلك لقاله » . وفى الوقت نفسه لم يقصد إلى بيان معنى آخر سوى هذا فلم يفعل سوى أن صاغ استفهاما مطلقا ، ومنح تعبيرا جميلا منطلقا من روحه وجودا استفهاميا . وبذا صار الاستفهام شيئا . . وليس هذا بدلالة بل هو جوهر ذو وجود

خارجى . . أما النثر فطريقة من طرائق التفكير . وهنا يستعير « سارتر » « تعبير » بول فاليرى » : « يوجد النثر كلما مرت الكلمات فى خلال نظراتنا كما تمر الكأس خلال أشعة الشمس » . فلغة النثر وسيلة ، وهى بمثابة امتداد لحواسنا وإدراكاتنا ، نشعر بها ذاتا ، على حين نتجاوزها إلى ماوراءها من غايات أخرى .

ولهذا يعترف (سارتر) للسيريالية بأنها أعظم نهضة شعرية فى القرن العشرين ، على حين تظل — فى رأيه — مثل الرمزية ، قاصرة عن تمثيل الضمير الحر لمجتمع عامل .

على أنه لاينبغى أن نفهم من ذلك أن الشاعر غائب وراء وجدانه الذاتى المحض ، لأن الصورة الشعرية لها بالضرورة صبغة إنسانية . ولن تنقطع صلة الشاعر بالحياة والمجتمع فى تجربته الشعرية . وقد توحى تجربته باتخاذ موقف ذى أثر كبير فى دلالته الاجتماعية . وقد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها ، كما يقول « سارتر » : « ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحنق الاجتماعى ، والحفيظة السياسية ؟ ولكن كل هذه الدوافع لاتتضح دلالتها فى الشعر ، كما تتضح فى رسالة هجاء أو رسالة اعتراف» . وقد قام « سارتر » بدراسة الشاعر الفرنسى الرمزى « بودلير » فى كتاب له يحمل اسم الشاعر ، وطبق عليه « التحليل النفسى الوجودى » كما هو مشروح فى كتابه الآخر : الوجود والعدم ، فبين كيف كون هذا الشاعر نفسه قليلا قليلا بأنواع الاختيار المتتابعة التى قام بها والتى أضفى بها على حياته معنى ، كما أضفى على العالم من حوله . فبدأ إنتاج « بودلير » الشعرى بمثابة أثر ونتيجة لتجربته الحيوية الخلاقة . فكان « بودلير » مثال الانسان الرجيم الذى « يخسر بوصفه إنسانا ، ويكسب بوصفه شاعرا . وهذا هو سر ضياعه وسر اللعنة التى يحمل دائما طابعها » .

ويلتقى « سارتر » فى هذا مع طائفة النقاد الغربيين فى مجموعهم ، وهم الذين يفرقون بين طبيعة العمل الفنى فى الشعر وبين العمل الفنى فى القصص أو المسرحيات ، فإذا اهتم الشاعر بالحقائق الكونية أو الاجتماعية ، فإنما يهتم بها من حيث صداها فى النفس ، ويعبر عنها من خلال ذاته ، يضيق بها أو يهرب من مواجهتها ، على حين لا بد لمؤلف القصة أو المسرحية من أن يخرج من حدود ذاته ، ليصور الحقائق والأحداث من خلال الشخصيات الأدبية ، مبينا من ثنايا مواقف الشخصيات دواعى التجارب الانسانية وطبيعتها ونتائجها ، على نحو موضعى خارج عن نطاق ذاته . وهذا مايشرحه أمثال

« هنرى بونيه » و « جوليان بندا » و« بطرس ريفيرى » من النقاد المعاصرين الفرنسيين. والأخير شاعر وناقد فرنسى ، ننقل هنا بضعة أسطر مما قاله فى التفريق بين عمل الشاعر والناثر ، لنوضح ماأردنا جلاءه فى هذا البحث من تمثيل آراء الالتزاميين للاتجاه العام للنقد الغربى ، وتمييزهم بين الأسلوب الكثيف للشعر والأسلوب الشفاف للنثر . يقوله بطرس ريفيردى : « . . أعتقد أنه لا يمكن الشعور بلذة الجهد فى الكتابة إلا فى النثر أما فى القصيدة فليس سوى المخاطرة برمية زهر النرد ، فإما مفاجأة النجاح ، وإما خيبة الاخفاق . . .

« ولا يستطيع الشاعر ، ولا يصح له بخاصة أن يبحث عما يسمونه : الجمهور . .

« والقاص ، أو الناثر بعامة ، إيجابى ، أما الشاعر فسلبى . والذى يعتد به القاص هو العمل ، فهو يلحظه فى خارج نطاق ذاته ، والحدث الذى يخلقه هو أيضا فى خارجه. وفى ذلك يلتقى المؤلف والقارئ . وأما الشاعر فالمجال لديه مغلق على عاطفته وحدها ، وعلى خفقات حياته الباطنة . وليس عمله إلا النزر الذى يتوصل إلى جعله يفيض خارج ذاته ، فيتخلص من عبئه .

« . . والقاص يبعث الحياة فى الموجودات والأشياء الحقيقية أو الخيالية التى يستخدمها ليعبر عن الأفكار والعواطف التى تحيا فيه نفسه . . ويتوجه إلى القارئ عن طريق أشخاص أدبية هم وسطاء . أما الشاعر فلا يحيى شيئا . ولا تسمح له وسائله أن يعثر على سوى مافى نطاق منهجه الباطنى المحدود — فلا يمكنه أن يعبر إلا مباشرة بالكلمات عن الأفكار والعواطف أو عن الأحاسيس التى يشعر بها كذلك . لهذا كانت للكلمات لديه الأهمية الكبرى — والقيمة الكبرى كذلك لعلاقات الكلمات فيما بينها ، وللايقاع ، ولموسيقا الجمل وليس من الوسائل الفنية سوى ذلك . .

« . . والشاعر لامناص له من أن يبقى محصورا فى العمل الأدبى الذى يخلقه ، أما القاص فعليه ، أولا ، أن يخرج من حدود ذاته ليجد عناصر عمله الفنى ويمكنه أن يظل قائما فى داخله أو خارجه كما يشاء » .

ونضيف إلى ذلك أن المدرسة البرناسية ، أو مدرسة الفن للفن ، بقيت فى حدود الشعر الغنائى ، والشعر الوصفى منه على الأخص .

والمتتبع لمدرسة « النقد الجديد» الأمريكية — وهى مدرسة الأسلوبيين الخلص — يجد أكثر تطبيقها لقواعد الأسلوب الفنية منصبة على القصائد ، وعلى تفاصيلها الفنية بخاصة . على أنهم حين يتعرضون لنقد القصص يضطرون إلى الحديث عن الشخصيات وصلتها بالتجارب الحيوية وبالعالم الذى بعثها الكاتب فيه ، ويتحدثون عن المعانى والأحكام الأخلاقية التى يتوقع أن يتضمنها العمل القصصى . وهمهم أولا منصرف إلى النقد التحليلى لبنية العمل الفنى ، ولعل مافى نقدهم من تشعب وخلط فى صلة العمل الأدبى بالحقيقة ، وفى جدوى العمل الأدبى ، مرجعه إلى عدم التفريق بين العمل الشعرى والنثرى . فيعيب أحدهم وهو « ألان تيت » — استعارات « هاردى » الفلسفية ، ويقول : « إن فلسفته تنزع إلى أن تتجاوز شعوره ، وإن تجريداته تنعدم فيها المسئولية : لأنه قلما يدلنا على التجربة التى يبرر بها مثل تلك التجريدات ، أى التجربة التى تمنح التجريدات المادة والمعنى ، وتصيرها محسة متطورة » . كما أن من المبادئ التى تمسك بها بوند واليوت سنة ١٩٢٠ أن الشعر يجب أن يحتوى على فضائل النثر ، وأن « مادة الشعر وأخيلته يجب أن تمتد إلى ماهو متصل بحياة الرجل الحديثة » . وإلى هذا الخلط فى نقد هؤلاء بين الشعر والنثر ، يشتطون — كما يقول الناقد الأمريكى « وليم فان أوكونور » — فى تقرير إمكان إيجاد تأثير جمالى بمنأى عن الاعتبارات الأخلاقية والاجتماعية . فيتحدث « رانسوم » عن الشاعر الحديث أنه لايعير أدنى اهتمام — من حيث الصنعة — للأخلاق أو الاله أو الوطن . إذ أنه يبتدع نتاجا منفصما ، ويطهر فنه . ويلحظ « وليم فان أوكونور » فى كتابه عن « عنصر النقد الأمريكى » أن مثل هذا الشطط من جانب أمثال رانسوم واليوت — لا يمكن فهمه إلا أنه رد فعل فى وجه الأدب التعليمى وهو أدب لاينازعهما فى غثاثته أحد ، غير أنهما لم يفطنا إلى أن الأفكار السخيفة والشاذة تضعف القيمة الشعرية . على أن « اليوت » رجع عن هذا الشطط كما شرحنا فى مكان آخر .

والوجه الحق أن علينا أن نفرق بين عمل الشاعر وعمل الناثر فى طبيعتهما ووسائلهما الفنية . فعمل الناثر قابل للالتزام لأنه اجتماعى بطبيعته وفيه يخرج القاص والمؤلف المسرحى حتما من حدود ذاته لتبرير تصويره الفنى الاجتماعى من خلال الأحداث وتصوير الأشخاص .

على أن هذا لا ينال مما هو مسلم به من أن الكتابة لها طرقها الفنية الخاصة ، وأن الكاتب لا يكون كاتبا لأنه تحدث عن بعض أشياء ، ولكن لأنه تحدث عنها بطريقة فنية ، فالأسلوب — فى القصة أو المسرحية أو النثر بعامة — وسيلة ، فيجب أن يظل غير ملحوظ ، فهو قوة دمثة ، لا تعمل عملها إلا إذا جاءت من غير تعاهد وتعمد ظاهر .

والحرية — فى معناها الانسانى كما تحدثنا عنها فى صدر هذا البحث — لاتتم إلا بأمرين : أولهما ألا ينزع الكاتب إلى إثارة العواطف الفردية المحضة ، لأنها فى ذاتها تفصل مابين الكاتب والقارئ فلا ينبغى أن يروض المؤلف القارئ على أن يغوص فى ذات نفسه بوصفه فردا ، ضد أسرته أو ضد المجتمع الذى يحيط به ، ليعرف ويحصى أخص رغباته الفردية ، وليتعلم أن الوجود فى التملك لا فى العمل ، فتصير القراءة من أمور الحياة الباطنة ، ومحاولة من محاولات العزلة ، ولا يجد القارئ سوى نفسه بوصفها وحدة منفصلة . وفى هذا تفقد الحرية معناها الانسانى . وثانى الأمرين اللذين يتم بهما معنى الحرية ألا يسخر الأدب لغايات خارجة عن نطاقه . وهذا فارق من الفوارق الجوهرية الكثيرة بين « الالتزام » وأدب الاشتراكية لدى نقاد الشيوعية . فالأثر الأدبى لا ينبغى أن نعتمد فى تقويته على أساس دعاية دينية ، أو مذهبية ، لأن يصبح وسيلة لتقديس نوع من الشعائر الدينية أو المذهبية أو الحزبية ، فيكتسب قيمته من خارج نطاقه لا من داخله ، ويصبح غير جوهرى فى ذاته . وليس العمل الأدبى الملتزم إلا دعوة إنسانية موجهة إلى حرية القارئ فى معناها الانسانى الجماعى لدعوته إلى تجاوز الحاضر إلى مستقبل خير منه عن طريق الكشف عن الموقف فى الحاضر بغية تغييره ، وهذا هو معنى الاعتداد بالعمل الأدبى « غاية مطلقة » والاعتداد بالانسانية كذلك من خلال العمل الأدبى . وفى هذا العمل الأدبى يتعمق الكاتب فى موقفه التاريخى من عصره ، ويحدده ، لتتراءى من خلال المجتمع العينى المحدد صور المعانى الانسانية ، ويجلو الكاتب لجمهوره الذى يتوجه إليه — سواء كان جمهورا فعليا أو إمكانيا — المبادئ والغايات والمقومات الجوهرية لنشاطهم الانتاجى . وفى ذلك العمل الأدبى يلتزم الكاتب ، أى يستجيب لما يوجه إليه عصره من مسائل هى مثار القلق ومبعث الألم والأمل فيه . فالعمل الأدبى المشروع وعى بعالم محدد المعالم فى فترة زمنية محددة تاريخيا يشف عنها وعى الكاتب بما يخلقه ويصوره . على أنه لايصح أن يظهر

وعى الكاتب صريحا منفصلا عن بنية العمل الفنى ، وإلا انقلب إلى عمل من أعمال الوعظ التى هى أبعد ماتكون عن الأدب . ومن المتفق عليه أن العواطف الطيبة لاتخلق الأدب الطيب . وإنما يبين وعى الكاتب الحر فى إدراكه لعالمه ، وفى اختياره لموضوعه ولشخصياته فى خلال موضوعه ، وفى تعمقه فى تصوير جوانب خاصة من شخصياتهم .

وقراءة القصة أو المسرحية وما إليها من إنتاج الناثر بمثابة تعاقد حر كريم بين المؤلف والقارئ ، فيثق كل منهما فى الآخر ، ويعتمد عليه ، ويتطلب منه مايتطلبه من نفسه ، لأن هذه الثقة نفسها كرم وحرية . ولهذا إذا ارتاب القارئ فى أن الكاتب إنما كتب ماكتب عن أهوائه ومن أجل أهوائه ، فلا تلبث ثقة القارئ أن تتلاشى ، ويدخل العمل الأدبى حينئذ فى سلسلة الأمور الموجهة سلفا وجهة تحكمية . وفى الكتابة يلجأ الكاتب إلى ضمير الآخرين ، وليس عمله سوى اقتراح يتقدم به إلى القارئ عن ثقة فى حريته وإنسانيته . ويتضمن ذلك الاعتراف بحرية القارئ المطلقة ، أى المستقلة التى تحمل فى ذاتها مبرر وجودها . ولذا لا ينبغى أن يثير الكاتب فى قارئه مشاعر الرهبة أو الأطماع أو الغضب ، فيصبح الكاتب حينئذ وسيلة لتغذية الحقد أو الرغبة وما إليها من عواطف مشبوبة يظل القارئ حيالها ذا إرادة سلبية ، فيقع الكاتب ، إذن فى تناقض مع نفسه ، لأنه لم يلجأ إلى مايجب عليه أن يلجأ إليه من إثارة العواطف الكريمة الصادرة عن الحرية ، ولا يتصور بحال أن تستخدم الحرية فى إجازة الظلم أو تصويب الاستعباد . « من الممكن أن نتخيل قصة جيدة مؤلفها أمريكى أسود حتى لو كانت تفيض ببغض البيض ، إذ حرية جنسه هى التى ينادى بها من وراء هذا البغض . وبما أنه يدعونى لأتخذ موقفا كريما ، فلن أحتمل وأنا على شعور بحريتى الخالصة — أن أكون بعض هذا الجنس الظالم ، بل أقف ضد الجنس الأبيض بل ضد نفسى أنا بوصفى جزءا منه ، لأهيب بالأحرار جميعا كى يطالبوا بتحرير ذوى الألوان ، إذ فى اللحظة التى أشعر فيها بأن حريتى مرتبطة بحرية الآخرين من الناس رباطا لا ينفصم لا يمكن أن يتطلب منى أن أستخدمها فى تصويب استعباد بعضهم لبعض » .

ويتحدى « سارتر » خصومه أن يذكروا له قصة جيدة واحدة فى الأدب العالمى كانت غايتها خدمة الاضطهاد ، أو كتبت ضد السود ، أو ضد العمال ، أو ضد الشعوب المحتلة .

ودعاة « الالتزام » يخالفون الواقعية القديمة ، إذ يرون أن الحيدة فى الفن مستحيلة ، لأن ذاتية الكاتب تتجلى فى الادراك نفسه ، فإذا تأمل فى هذا العالم ، بما يحتوى عليه من مظالم ، فلن يكون هذا التأمل عن برودة طبع ، بل بالايحاء بالسخط عليها والثورة لتغييرها ، أى أنه يصور مساوئ العالم بوصفها مساوئ يجب أن تمحى . « فبالرغم من أن الأدب شئ والأخلاق شئ آخر نرى فى أعماق فرائض الفن فرائض الخلق » . على ألا يكون هذا الخلق قائما على استخدام الناس كوسائل ، بل على أنهم إرادات خيرة فى مستقبل خير . ولا يتلاءم هذا الأدب « الملتزم » مع النفعية فى أية صورة من صورها لأن النفعية تجعل بواعث العمل الأدبى خارجية ، « فيحتفظ الكاتب بمظهر الموهبة أى فن العثور على كلمات براقة ولكن فى داخلها شئ ميت ، فقد تحول الأدب إلى دعاية» و« فى العهد الثورى حقا يجد العمل الأدبى البيئة المواتية لازدهاره ، لأن تحرير الانسان ، وسيطرة المجتمع الذى لا طبقات فيه ، كلاهما — مثل العمل الفنى — غاية مطلقة ، ومطالب غير مشروطة ، يستطيع العمل الفنى أن يعكسها فى مقاصده » .

وموضوع العمل الأدب ، إذن هو « عمل فى داخل التاريخ وتأثير فى التاريخ ، أى أنه بمثابة عملية تركيبية للنسبة التاريخية والمطلق الخلقى الميتافيزيقى ، فى هذا العالم العدو الصديق ، المرعب الهزأة ، كما يكشف عنه العمل « وذلك أن الموقف الأدبى يجب أن يكون محددا بفترة تاريخية يتعمق الكاتب فى وعيها ، ولكنها ستبين حتما عن قيم إنسانية وخلقية مطلقة . فإذا دافع الكاتب عن المظلومين سواء كانوا محتلين ، أو مطرودين من وطنهم كما هى حال مهاجرى فلسطين ، أو سودًا مضطهدين فى وطنهم ، فإنه حين يحدد موضوعه ويمعن فى تصويره يكشف ، ضرورة ، عن معان إنسانية وخلقية خالدة. أما الحديث عن القيم التجريدية الخلقية والانسانية فى ذاتها دون ربطها بالموقف التاريخى- تعللا بخلود الأدب لخلود موضوعه — فوهم يتنافى مع جوهر الأدب ، ولا يؤثر فى شئ . وهذا هو الاتجاه العام للكتاب والنقاد الجادين ، من الوجوديين أو غير الوجوديين. ويستشهد « سارتر » نفسه بالكتاب الأمريكيين أمثال « فولكنر » و « همنجواى » و « دوس باسوس » ، ويعلل سر نجاحهم بأن شخصياتهم الأدبية تحوى الانسانية كلها وأنها فى زمنها ومكانها فى صميم التاريخ وأنها . . انحدار لا ملاذ منه نحو الشر ، أو صعود نحو الخير صعودا لا يمكن لمستقبل ماأن يجارى فيه » . وكثير من نقاد أمريكا

يقررون دور الأدب الاجتماعى ، ويرفضون فى نفس الوقت – كما يرفض « سارتر » – أن « تفرض على الأدب غاية سياسية أو اجتماعية معينة ، لئلا ينقلب إلى دعاية ، وهؤلاء جميعا على طرف النقيض من الحرية الشيوعية فى الأدب . ونقتصر هنا على نص للناقد الأمريكى « هارى ليفن » يقول فيه : « العلاقات متبادلة بين الأدب والمجتمع وليس الأدب نتيجة أسباب اجتماعية فحسب ، بل هو كذلك سبب فى آثار اجتماعية . . » . وهو فى ذلك يستدرك على نظر الناقد الفرنسى « تين » على نحو ما استدرك « سارتر » . ويلتقى « سارتر » فى جوهر دعوته أيضا ، وفى فهمه للأدب ، مع كبار النقاد الفرنسيين مثل « مالرو » و « كلود روا » و « جايتان بيكون » و « بواديفر » و « موريس نادو » ولا يتسع المجال لسوى ذكر نص للناقد الأخير يختصر كل ماقاله « سارتر » فى فلسفته العميقة للالتزام وهذا النص هو : « الفنان الكامل هو الانسان الذى يمكنه أن يعبر عن العالم وعن نفسه ، وفى وقت معا ، من خلال إنتاج أدبى محدد بفترة تاريخية على أن هذا الانتاج مع ذلك . خالد . وجدير بدوره بايقاظ أصداء ، وأهل على الأخص لإثارة انفعالات وأفكار وإمكانيات جديدة » .

هذا ، ولم نرد إلا البرهنة على اشتراك « سارتر » فى جوهر دعوته إلى « الالتزام » مع جمهرة كبار النقاد العالميين ونكرر أنه انفرد بالتعمق فى الالتزام وتوضيح فلسفته ومعالجة مسائله الكثيرة التى يضيق المجال عن مجرد الإشارة إليها جميعا . ولنختم حديثنا بهذه العبارة لسارتر فى الدعوة إلى أدب « الالتزام » : « إذا توصل « الكاتب » إلى التفكير فى أن المرء لا يهرب من طبقته بمشاعره الجميلة ، وأنه لا وجود فى أى مكان لشعور ذى امتيازات وأن الآداب ليست آداب نبل طبقى ، وإذا فهم أن خير وسيلة يصير بها المرء مغبونا فى عصره أن يستدبره ، أو أن يزعم أنه يعلو عليه ، وأن المرأ لا يتعالى بعصره حين يهرب منه ، بل حين يواجه التبعة فيه بقصد تغييره ، أى حين يتجاوزه إلى المستقبل الأقرب . . حين يفهم ذلك كله يكتب للجميع ، ومع الجميع ، لأن المسألة التى يبحث عن حلها بوسائله الفنية الخاصة هى مسألة الجميع » .

أجنـــاس الأدب ومستويات اللغــة

للأجناس الأدبية ، من حيث مواقفها العامة ، أثر فى العبارات والتراكيب حتى تتلاءم وطبيعة الجنس الأدبى المصوغة فيه . ونقتصر هنا على الحديث فى الأجناس الأدبية الكبرى التى تتمثل فيها هذه الخصائص التعبيرية اللغوية أوضح ماتكون ، وهى الخطابة والشعر الغنائى والمسرحية .

وطبيعى أننا إنما نقصد العبارات والتراكيب فى خصائصها الفنية ، وهى الخصائص التى تثرى اللغة وتعقد مدلولاتها ، سواء فى الألفاظ أو فى انتظامها فى الجمل . وبهذا الاثراء تتسع العبارات والأصوات الدلالية المحددة لتأدية مالا حصر له من المعانى التى تبعث عليها الرغبة أو تدفع إليها الحاجة فى علاقات الناس بعضهم ببعض أو فى علاقتهم بالأشياء . فالكلمات فى الأصل قد لحظ فيها أهل كل لغة من اللغات جانبا علميا له طابعه الذاتى حين يلحظون فى كل لفظ من الألفاظ مايتصل باستجابته لهذا الطابع الذاتى فهم يدلون بها على مسلك من المسالك تجاه الأشياء أو الواقع من حيث توافقهم مع هذا الواقع أو نفورهم منه . ثم تنحو الكلمة فى استجابتها لهذا المسلك المدلول عليه منحى التعميم ، بالانتقال من الدلالة على الحاجة الفردية الذاتية فى الأصل — بمقتضى مبعثها— إلى الحاجة المشتركة ، فيصير المظهر الملحوظ فى اللفظ خاصة جوهرية للشئ والمدلول عليه فى ذاته . وبهذا الانتقال تتجه الدلالات للألفاظ إلى طابع موضوعى عام تستقل فيه عن الطابع الذاتى الأصيل ، ومن ثم تكتسب مرونة فى غناها بمدلولات جديدة متفرعة عن الأصل الوضعى ، وقد تكون علاقة المدلولات الجديدة بالقديمة مظهرا آخر من المظاهر يتعلق بدرجة مدنية أهل اللغة وتفاعلهم مع محيطهم وبيئتهم الطبيعية بل قد تكون تلك العلاقة هى التضاد بين المعنى الجديد والقديم . ولتقارب أصوات الألفاظ أو اتحادها أثر كبير فى تفرع هذه المدلولات كذلك وتعقدها من حيث علاقات الألفاظ بعضها ببعض . فإذا انتقلنا من ذلك إلى دلالات الألفاظ فى القرائن بانتقال من معناها الأصلى إلى معنى طارئ موقوت لهدف ما ، تكاثرت تلك المدلولات كذلك على حسب موضع الكلمة فى مختلف التراكيب ، ثم على حسب تآزر أصوات حروفها فى موقعها . وهكذا تكـون كل كلمة فى ذاتها وفى موضعها من التراكيب

مجالا لحشد من المعانى والصور ، ووسيلة لعقد ضروب من الصلات النفسية والاجتماعية استطاع الانسان بها أن يطوع قليلا من الأصوات المتناهية لما لايتناهى من المعانى والمشاعر ، حتى لاتزال ولن تزال التأثيرات النفسية والجمالية — شأنها فى ذلك شأن الادراكات العلمية — ميادين تجديدات وإثارات على توالى العصور بتغيير وسائل الأداء اللغوى أو تعميقها ، وإن كانت مادتها أصلا ترجع إلى ألفاظ محصورة العدد وصور تراكيب محدودة فى قوانينها . وتلك أعجوبة اللغة . على أن تفرع المدلولات اللغوية وطاقاتها التأثيرية لا يقتصر على الألفاظ فى معانيها الأصلية والمتصلة بالأصلية ثم المجازية فى التراكيب ، والصوتية المشتركة فحسب ، بل يشمل كذلك ملاءمتها للعمل الأدبى بوصفه كلا ، وفى هذا الكل يتمثل الجنس الأدبى فى قالبه الفنى ومقتضياته .

وبين أجناس الأدب الذاتية التى تتمثل أساسا فى الشعر الغنائى بصوره المختلفة ، وأجناس الأدب الموضوعية من مسرحية أو قصة وما يلتحق بهما ، يقوم جنس «الخطابة» كما كان فى القديم وكما تدعو إليه أحيانا ضرورات العصر الحديث . وقل من يبحث الآن فى مقتضيات أسلوبه وتعبيراته ، أو يأتى فيها بجديد إذا بحث ، لأن العهد بها وبأمثلتها قديم ، وكان قرين ميلاد البلاغة القديمة منذ أرسطو ، بل كثيرا مانسمع — ونحن بسبيل عبارة غير مرضى عنها فنيا — أن تلك « عبارة خطابية » . وما ذلك إلا صدى للتفرقة الراسخة بين أسلوب الخطابة فى خصائصه العهيدة من ناحية وماتتطلبه أساليب الأجناس الأدبية الأخرى فى عصورنا الحديثة سواء منها الذاتية والموضوعية . وينبغى أن نعرض لجوهر هذه التفرقة من وجهة النظر الجمالية الخالصة .

فأخص خصائص الجنس الخطابى أنه خارجى فى علاقته بنفس الخطيب ، وأنه نفعى مباشر . فأما السمة الأولى فظهرها حرص الخطيب على التوجه إلى جمهوره ، وتجاوزه نطاق ذاته حتما — إلا فى حدود مايستغله من الحديث عن صفات شخصيته بقصد التأثير فى الجمهور بقدر مااستقر فى ذهن جمهوره عنها — وهو مع ذلك غير موضوعى فى وسائله ، إذ من الواضح أنه يبدأ وقد انحاز إلى رأى أو جانب ، سواء كشف عنه منذ البدء أم مهد للكشف عنه بتهيئة مشاعر جمهوره أولا . فلا تستلزم الخطابة من حيث هى — أن تكون ذاتية تكشف عن الجانب النفسى للخطيب ، ومع ذلك لايصدق عليها أنها موضوعية محايدة تجاه ماتعرض له من مسائل ، ثم إن الخطابة ،

رغم مايجب توافره فى عباراتها من سمات فنية ، تظل ذات غاية محددة يقصد إليها الخطيب ، من سياسية أو اجتماعية أو شخصية . وهذه الغاية مباشرة سافرة ، هى محور خواطر الخطيب ، وعماد استدلاله .

وسواء كانت الخطابة احتفائية أم استشارية أم قضائية — ولا عهد لأدبنا بالنوعين الأخيرين فى معناهما الأرسطى إلا فى العصر الحديث — لا تستلزم دائما الاستدلال المنطقى الصلب ، بل قد يكون البرهان المسوق فى صورة منطقية رصينة من دواعى فشل الخطيب . ذلك أنه بصدد التوجه إلى عقلية الجماعات ، وهى العقلية التى تستثار أكثر مما تتحرك للتفكير فى الحقائق . فيؤثر فيها الايهام أكثر مما تقودها الحقائق فى ذاتها. فإذا أحسن الخطيب فى إفادته من الاستشهاد بأقوال الثقات لدى الجماهير ، وأجاد فى عرض ماالستشهد به ، كان هذا الاستشهاد أقوى لدى الجماعات من شهادة الشهود العدول ومن الأقيسه العقلية ، بل أقوى من إيراد توكيدات أولئك الشهود مجردة . ولهذا كثيرا مايقترن استشهاد الخطيب بالأقوال المشهورة بصيغ توهم سلفا بالتسليم بالمسألة موضوع الاقناع الخطابى ، كالاستفهام التقريرى ، والانكارى ، والتعجب ، والعبارات المشتملة على لام الجحود وما إليها . . وهى عبارات يتوجه بها الخطيب مباشرة إلى الحضور . ومن خلال التصريح يتهيأ له الايهام الخطابى ، وهو توليد الاقناع الشعورى بصورة الحقيقة عن طريق الصياغة اللفظية . ومن وسائل هذا الايهام الذى يقوم مقام الاقناع المنطقى لجوء الخطيب إلى التكرار اللفظى للالحاح على المعنى ، بسلطان النطق فحسب . ويدعم هذا التكرار الفصل فى موطن الوصل ، إذ أنه يوهم الجمهور أن الشخصية التى تتحدث ، أو يتحدث عنها الخطيب ، قد قامت بجهود كثيرة ، على حين لم تقم فعلا إلا بأمر واحد ، كأن يقول الخطيب مثلا — وهو بسبيل بذل وساطته فى شفاعة لدى أحد الناس فى أمر عام — : « أتيت إليه ، حدثته ، رجوته ، توسلت إليه ، فلم تثمر جهودى شيئا . . . » . ومن وسائل هذا الايهام الخطابى وجه سماه أرسطو فى بلاغته : « المحاجة بالزمن » . ونضرب له المثل الذى ضربه أرسطو فى الافادة من ملابسات الزمن بين الماضى والحاضر : أن هارموديوس كان قد اعترض على إقامة تمثال لافيكراتس — جزاء له على بلائه فى خدمة الوطن — فأجاب افيكراتس على الاعتراض بقوله : « لو أنى طلبت إليك التمثال قبل أن أقوم بهذه الأعمال ، جزاء

لى عليها ، لكنت قد لبيت طلبى . أو ترفضه الآن بعد أن بلوت هذا البلاء ؟ لاتعد بالجزاء على خدمتك قبل القيام بها لتخلف الوعد بعد أن تؤدى لك الخدمة » (أرسطو : الخطابه ١٣٩٧ ب ٢٣ — ٢٨) .

وواضح أن هذا إلزام خطابى ، كأن هارموديوس وعد افيكراتس بإقامة التمثال له من قبل ، وهو لم يعد ، ولكنها براعة المدافع عن نفسه فى إفادته من الانتقال بفرضه بين الحاضر والماضى . ومن وسائل الايهام الخطابى كذلك ما يمكن أن نطلق عليه توحيد المتقارب من الصفات بالمغالطة فى استعمال الألفاظ ، وكثيرا ما يستخدم السوفسطائيون هذا الوجه البلاغى الخطابى القديم « وذلك كتصوير الرجل الحذر فى صورة الرابط الجأش . . والساذج فى صورة الفاضل ، والبليد فى صورة الهادئ . . ويندرج فى هذا أن يختار الخطيب من الصفات أنسبها للمدح ، كأن يجعل من الغضوب صريحا ، ومن الصلف وقورا رصينا . . ومن المتهور شجاعا ، ومن المتلاف كريما » .

* * *

وللخطابة وظيفة جماعية . وقد تشبه الخطابة فى هذا شبها سطحيا بعض الأجناس الأدبية الأخرى ، كالمسرحية مثلا ، ولكن ليس هذا سوى شبه سطحى ، لأن الخطيب يجب أن يبدأ من الشعور المتاح له فى الجماعة وأن يجاريه ، وأن ينزل على مستواه ليفيد منه أو يوجهه مباشرة فى عبارات لا تعتمد الا على قوة شحنتها فى الصياغة . ولهذا كانت الوجوه البلاغية ألزم للخطيب من غيره .

ويتطلب فى الجملة الخطابية أن تكون بحيث يمكن أن ننطق بها فى مدى النفس الواحد لأنها صيغت لتقال ، وهو أمر يقرب مابينها وبين الجملة المسرحية ، ولكن هذه الصلة بين الجملة الخطابية والمسرحية صلة سطحية أيضا . فالجملة الخطابية يبررها إستمدادها من شعور الجماعة ، وامتدادها فيه ، ولا يستدعى ذلك أن تمت بصلة اللغة المألوفة المدنية ، والجمهور فيها ، ماثل أمام الخطيب كل لحظة ، على حين أن كل ذلك لا يصح أن يوجد أو يلحظ فى الجمل المسرحية .

وما تتطلبه الجملة الخطابية من إلقاء الجهر الصاخب أحياناً ، ومن الإشارات التى تنم عن هذه الإهابة بالآخرين ؛ يفصل — جوهرياً — بين تلك الجملة والجملة المسرحية .

ثم إن العبارات المطروقة ، والمعانى المتداولة تضر بالاصالة فى الشعر وفى المسرحية فى الأعم الأغلب من الحالات . على أنها تفيد كثيراً فى إثارة الشعور الجماعى فى الخطابة ، وبخاصة لدى العامة ، لأنهم يستريحون إليها ، ويلتقون عندها . فهى بمثابة تعبير تركيبى عن عملية شعور جمعية مركزة تجعل من الابتذال نفسه وسيلة سائغة لتوكيد ما يوهم بالتسليم بالمضمون . ولذلك قد يلجأ الخطيب إلى مقدمة تؤكد نيات السامعين الطيبة . أو تهيئهم لقبول خطابه بما يعهدون فيه من خلق ، أو بأنه يقول دائماً ما يهمهم . وهذه المقدمة مألوفة فى مضمونها ، وقد تكون كذلك فى عباراتها . ويلحظ أرسطو أن مثل هذه المقدمة لا صلة لها بموضوع الخطابة نفسه من حيث معانيه المحددة ، ولهذا تتفق وعقلية الدهماء . أما إذا كان السامعون أرقى منزلة فلا حاجة لمثلها .

وهكذا ظلت الخطابة تلجأ إلى وسائل الإيهام الخارجة عن نطاق النفس لتهدف إلى التأثير فى نفوس السامعين بمنطقهم العملى الذى لا يستلزم ضرورة المنطق كما لا يستلزم الفن الرفيع ، ما دام هدفها الأول الإستجابة لعقلية الحضور . وقد تؤدى الخطابة وظيفة إجتماعية ضرورية متى سلم القصد وتطلبته مواقف الخطباء ، ولكن وسائلهم الخطابية المحضة تظل بمعزل عن الأدب وأجناسه ، سواء منها الذاتية والاجتماعية ، بعد أن خلص الأدب فى مفهومه الحديث من الذاتية السافرة الغاية ، ومن النفعية المباشرة ، وبرأ من مجرد الرجوع إلى الوجوه البلاغية ، وصخب الألفاظ الموهمة والتكرار الذى يجعل كثيراً من التراكيب فى مواضعها أشبه بالأعشاب الضارة الطفيلية فى حقل الأفكار ، قد تستثير ولكن بالتخييل لا بالخيال . ومن ثم إذا وجدت رواسب لأسلوب الخطابة القديم فى نتاج الشعر أو المسرحية صارت مبعث نفور ونشاز فى سياق العمل الفنى ، وكثيراً ما تتردد فى النقد عبارات : (اللهجة الخطابية) و (العبارات المحفلية) يقصد بها النيل من الخلق الأدبى حينما تشوبه تلك العبارات .

وهذه النزعة التى طهرت الشعر من الطابع الخطابى لم توجد إلا فى النقد الحديث ، ولم تلحظ إلا فى الأدب المعاصر . فقد كانت القصيدة العربية القديمة محفلية خطابية النزعة فى وجهتها العامة ، تعد للالقاء أو الإنشاد . حتى العاطفية منها . ولم يلحظ الشعراء تخليص قصائدهم من الطابع الخطابى نشداناً لسمو فنى إلا ما جاء عفواً .

ولم يسلم شعر الرومانتيكيين الأوربيين أنفسهم من بعض شوائب العبارات

الخطابية ، فى حملاتهم الغضوب الثائرة . ذلك أن التفرقة الدقيقة بين الشعر فى مفهومه الحديث والخطابة لم تتضح إلا لدى الرمزيين الأوربيين ومن وليهم ، وبدأت هذه التفرقة تظهر نظرياً فى نقد العقاد ثم اتضحت تمام الوضوح — نظرياً على الأقل — فى نقدنا المعاصر . ولم تكن على هذه الدرجة من الوضوح فى شعر الجيل السابق أو شعر المهجر . وها هو ذا نسيب أرسلان اللبنانى يحذر الأغنياء من سوء عقبى اشتداد البؤس بسبب طغيان سلطان المال ، ويصوغ تحذيره بما هو أدخل فى باب النظم منه فى باب الشعر ، لما فيه من لهجة خطابية ، فى قصيدة له عنوانها : (زفير الفقير) مطلعها :

أفى الحق أن يشقى الفقير بعيشه ... وذو المال فى شر الغواية يسرف ؟

إلى أن يقول :

عليكم بكشف الضر عنهم ، فإنما ... أخو الضر يمشى ضارياً وهو يهجفُ
فلا ترهقوهم بالشقاوة والطوى ... فيبدر منهم بادر لا يكفكفُ
فإن لم ينالوا بالهوادة حقهم ... ينالوه يوماً والصوارم ترعفُ
لكم عبرة فى الغرب من كل فتنة ... تهز الجبال الراسيات وترسفُ

فالعبارات خطابية رتيبة ، تتوالى فيها الأوامر الصريحة ، وتفيض بالفروض العقلية ، وتتجه إلى فكر الآخرين ، واستثارة شعورهم بالتخويف ، والتعليل ، لا بنبل القصد ، وتسفر عن الغاية واضحة ، بل هى أقرب إلى إبراز هذه الغاية منها إلى الكشف عن شعور إنسانى ، إذ يحث الشاعر على كشف الضر عن الفقراء بتخويف الأغنياء من سوء العاقبة على ذات أنفسهم ، فالإحسان هنا ضرب من المداجاة والخدعة ، نشداناً للأثرة الطبقية ، أو حرصاً عليها ، كى تظل الفروق الطبقية متأصلة بهدهدة الأغنياء مشاعر الفقراء ، وقد يكون أنبل منه إيحاء كاتب مسرحى عربى بأنه ينبغى ألا يبالغ فى محاربة الظلم ، لأن له جدواه الاجتماعية حين يستفحل فينفجر ثورة !

وفى مثل هذا الموقف يبلغ شاعر آخر مدى أبعد من ذلك فى الجودة وفى التصوير ، إذ ينأى بتعبيراته عن المجال الخطابى . وهو الشاعر (نسيب عريضة) — إذ يقول من قصيدة معروفة له :

ظلام الليل قــد جنــا وبوق الهم قــد رنا
فــنم يا طفل لا يهــنا غنى ، بات شبعانا
ألا يا هــم يــكفينــا لقــد جفت مآقينــا
لو أن الهــم يغــدونا أكلنــا بعــض بلوانا

فعلى الرغم من تحديد الرؤية الشعرية تحديداً يقصر بها عن الإيحاء ، يزداد الموقف عمقاً بالقياس إلى الأبيات الخطابية السابقة . ذلك أن هذه الأبيات تبرأ من العبارات المحفلية التى يتجه فيها الشاعر إلى الآخرين ، إذ أنه على نقيض ذلك ينطوى على نفسه ، يهدهد طفله ويعبئ شعوره بما يفيض به وجدانه من حقد طبقى على الأغنياء فى شبه مناجاة يبث فيها ذات نفسه ، وكأنه يطلب ثأره من الغنى ، لأنه لم يذق أرق الجوع ، ولم يبال بمن أرقوا بسببه . ولا نريد أن نستشهد من الأبيات إلا ببراءتها من الخطابة ، وإن كانت بها هنات ليس هنا مجال تفصيلها . فأول مانتطلب من لغة الشعر فى مفهومه الحديث هو خلوصه من الشوائب الخطابية .

* * *

ثم إن الشعر الغنائى ذاتى من حيث مصدره ، ولذلك كانت نظرة الشاعر إلى جمهوره ثانوية بالقياس إلى إخلاصه فى تصوير أطواء نفسه ، وإن لم تنقطع صلته به عن طريق التراسل فى المشاعر . ولكن الصلة بين الشاعر والجمهور كانت أقوى فى العهد الرومانتيكى الأوربى ، ويقابله فى أدبنا شعراء الديوان والمهاجرين إلى أمريكا . ثم تولدت الرمزية فنفذت فى مفهوم الشعر الغنائى ، وسيطرت عليه ، ولن تزال ، حتى فى النزعة الواقعية للشعر حين ترتبط التجربة الكلية بواقع الشاعر ، فى رؤية واضحة . فبعد أن أقر الرومانتيكيون سلطان الشعر الغنائى فى تجارب نفسية عاطفية ذات وحدة عضوية ، خاضوا به فى صلات النفس بأمور المجتمع فى مضمون واضح سافر يمس الرومانتيكى فيه واقعة ليهرب فى أحلامه الخيرة ما طاب له ، على حين نحا الرمزيون بالشعر الغنائى منحى نفسياً محضاً يتساءلون فيه عن المجهول ، تساؤلا يريدون أن يتعرفوا فيه على أشد أسرار النفس استعصاء ، ولا غاية منه سوى هذه المعرفة

النفسية . وفى هذا الإدراك انقطعت صلة الشعر بالعمل الإجتماعى ، وبالدعوات الثورية المباشرة ، فأصبح هم الشاعر الأول هو التعمق فى أطواء الذات لتتكشف عن معرفة ، قد تدفع إلى توليد مشاعر يكون لها أثرها فى تحريك الإرادة أو فى الرغبة ، أو فى الكشف عن حاجة ، ولكن من وراء الرؤية الشعرية النفسية التى لا يقصد بها سوى الاستطلاع واستجلاء الحالات النفسية فحسب . وليس معنى ذلك — طبعاً — أن الشعر الرمزى يقصد فيه إلى الصياغة لذاتها أو للبراعة فى الحلى اللفظية أو لمجرد التسلية أو الرياضة الفكرية . فغاياته نفسية إنسانية بالإنطواء والتعميق وإن لم تتعد نطاق إطار التجربة والكشف عن أبعادها . ويستدعى الوقوف عليها جهداً فنياً من القارئ ليشترك مع الشاعر فى الفهم والوقوف على أسرار اللغة ، قد يدق أحياناً كثيرة ، مما دعا جماعة الشعر الواقعى التى تقصد إلى رؤية شعرية محددة إلى إتهام أولئك الرمزيين الخلص بأن الشعر لديهم إنما هو (أفيون) الصفوة ! ! ويظل الشعر الحديث فى اتجاهه السائد بعيدا عن أن يقترح حلولا عملية لنظام العالم ، ولكنه يحرص على الدلالة على قلق الإنسان وتوكيد ذاته تجاه عالم يجهله ، عالم مضطرب يشعر فيه بالاغتراب والاستلاب ، فلم يعد الشاعر يحلم مطمئناً إلى حلمه يستنكر به واقعه ساخطاً على هذا الواقع ، لكنه أصبح يقضى على أحلامه بما يعتوره من شعور بأنه بين شقى رحى مجتمع فى عالم آلى ، قد تهيأ بدونه . فهو إنسان لا يغيب فى حلم يقظة كما عهدنا عند الرومانتيكيين ، ولكنه يستيقظ مروعاً من حلم . قد أفاق من غيبة السحر التى انتشى بها أسلافه ، فأراد أن يستوحى إمكانيات اللغة وسحرها لتصوير شعوره مخلصاً لذات نفسه فى تحديد مالا يحدد ، ووصف الرؤى العابرة الهاربة فى مظاهر الحياة اليومية الموقوتة ، دون استنتاج للتجربة ، ودون توجيه خارجى ، إذ يترك الأفكار تحيا فى أجوائها النفسية الطليقة . هذا و لا يعنينا الاسترسال فى شرح الموقف العام للشاعر الحديث ، بقدر ما نريد من هذه النظرة الفنية فى التعابير والصورة ، فى ضوء هذه النظرة التى تمثل الإتجاه الغالب على شعرنا المعاصر والشعر العالمى كذلك ، وتتفق والوسائل الفنية للاطار العام للتجربة حتى عند ذوى النزعة الواقعية فى الشعر ، إذ أن هذه الواقعية تترفع أن تجنح إلى الواقع مباشرة بل تبعاً .

فالشعر الحديث لا يتلاءم والألفاظ التجريدية ، على حين يحرص الشاعر أن يرد

المشاهد والمحسات حالات نفسية . و من أجل هذا لا ينبغى ترداد العبارات أو الألفاظ المطروقة دون أن يكون لها فى قرائها ما يجدد دلالاتها وينبو بها عن الابتذال ، وليس ذلك من أجل الجزالة المعهودة فى الأسلوب القديم ، بل لتكون للكلمات قدرتها الكاملة بوصفها وسيطاً لحمل المعنى ، وشاهدا ، ومسباراً نفسياً . وقد يكون من نافلة القول أن نشير هنا إلى ضرورة توافق أصوات الشعر وموسيقاه مع الصور والمعانى والموقف ، بحيث تتمثل للقارئ ، ولو كانت قراءته صامتة . والذى ننبه إليه أن تفوق الشاعر إنما يتضح أولا فى اختيار الألفاظ ، وتواليها على الصور والموقف ، بحيث تغمر الموقف فى التجربة بضوء خافت دون تصريح ودون ابهام .

* * *

ولنضرب مثالين من الشعر فى أولهما تتحدد الرؤية كما فى الطابع القديم ، وهو يتمثل فى أبيات نسيب أرسلان السابقة (ويمكن أن نشير كذلك على سبيل التمثيل له بقصيدة (أخى) الشهيرة لميخائيل نعيمه) والمثال الثانى تهوم فيه الرؤية على نحو ما هو سائد فى الرمزية الحديثة كما يبدو فى موقف الشاعر خليل حاوى ، فى قصيدة (السجين) من ديوانه : (نهر الرماد) . فالسجين هو الشاعر نفسه ، وهو سجين المدنية بآفاتها التى جعلته فى صورة ميت لايستطيع أن يتعرف نفسه بعد أن أطبقت عليها جدران رتابة العيش . والشاعر فيها يحس بوطأة هذا السجن ، وهذا الأحساس نفسه معاناة ، فهو بدء الوعى الرهيب فى طريق تلمس الحياة الجديدة بميلاد جديد ، ولكنها حياة يرهبها الشاعر بقدر ما يرجوها ، فهى عبء وتمزق وتبعة ، وأبعاد وجود خصب . وتلك قضية عامة من قضايا الشعر العالمى المعاصر ، سادت فيه بسبب النزعة التعبيرية .

وتتوالى الإستفهامات التى تشف عن لهف الحيرة ، ووله الشعور المشبوب ، ثم الكلمات الموحية فى قراءتها ، وهى التى تحيل الرؤية المادية حالات نفسية ، مثل (كابوس الجدار (و) الكوى العمياء و (الصبح العميق) . ثم تسود المفارقة العامة بين الرجاء والحذر ، والخوف والسأم ، مع ألفاظ تدل على العدم والفراغ ، ونفى الوجود ، ومع الإضمار الذى يجعل من الآخرين الذين عليهم تبعة موت الحياة (فئرانا) بعثرت أرجلهم أشلاء روحه ، ثم يخاف من بعثه أن يتعرض لضحكاتهم ، (ضحكات الصغار) . . ونكتفى ببعض أبيات القصيدة محيلين عليها فى الأصل :

رد باب السجن فى وجه النهار
كان قبل اليوم يغرى العفو
أو يغرى القرار

... ...

قبل أن تنحل أشلاء السجين

... ...

قبل أن تمتص عتمة سجنى
هل أخليها ، أخليها وأمضى
خاوى الأعضاء ، وجها لايبين
شبحاً تجلده الريح
وضوء الشمس يخزيه
وضحات الصغار
يتخفى من جدار لجدار ؟

فصور التجربة من واقع الحياة العابرة ، ولكنها تقيد ما هو عابر ، لتجعل منه نسيجا جديدا . يبين عن موقف نفسى مستعص فى ذاته ليصفى به الشاعر حسابه فيما بينه وبين نفسه ، وهو موقف يستلزم أن يشارك فيه القارئ ليخلق لنفسه نظير هذا الشعور الإنسانى ، ثم ليتأثر به إنسانياً ماشاء . فجمال الشعر فى إيحائه ووسائل إيحائه ، وهو لايستدعى الغاية الخلقية المباشرة ، بل من حيث سموه بالروح بالتجاوب مع الرؤية الشعرية الصادقة فى جوهرها ، سواء عرضت لتصوير القبح تصويرا فنيا أم تغنت بالحسن الذى يعوز . فوراء مثل هذا الجمال صورة الحقيقة أو الخير ، من حيث أن كلا منهما انساق فى ألحان الكون ، يؤذى الانتقاص منه الشعور الرهيف كما يؤذى النشاز الموسيقى فى (سمفونية) النظام العالمى . وهذا السمو الفنى ينفذ إليه الشاعر ، ويستولى على القارئ بوسائل الإيحاء اللغوية فى الكلمات التصويرية ، والأصوات المعبرة ، وموسيقى العبارات ، وإشعاعات المدلولات فى تراكيبها ، حتى (ليصير النحو ، النحو الجاف نفسه شيئاً كالسحر ، تستدعى به الأرواح مثل الرقى ، وتنبعث الكلمات وقد اكتست لحما وعظما ، وكذلك الأسماء تخطر فى جلالها الذاتى ، والصفة تضفى على تلك الكلمات غلالات وألواناً شفيفة ، والفعل ، وهو مبعث الحركة ، يدفع بالجملة لتنطلق) . على

أن الغموض الذى أشرنا إليه لاينبغى بحال أن يكون مصدره التركيب ، بل الظلال المنبثة فى الرؤية الشعرية الجليلة ، خلف نقابها ، وخلف غابات الرموز من صور الطبيعة والناس ، تستحيل معطيات نفسية . فالشاعر لا يبدو غامضاً إلا على الرغم منه ، كما يقول فاليرى ، لإيغاله فى متاهات النفس ، ولتعمقه فى أبعاد الحياة والوجود من خلال النفس . واختيار الموقف كاختيار الكلمات ذو وأهمية كبيرة فى هذا المجال . فهناك كلمات مطفأة لا جدوى فى محاولات إشعاعها ، كالتكنية بالرغيف عن القوت ، وبالقذيفة عن القوة ، فمثل هذه تندرج فى باب الاستعارات القديمة . وقد تشع الكلمات على حين هى ليست باستعارات ولاتشبيهات . كما أن الكلمات المشعة التى هى فى ذاتها بمثابة المسبار النفسى ، قد لاتصادف — إذا أسئ اختيار الموقف — غورا تغوص فيه ، فترتد خاسئة . فمقدرة الشاعر فى صياغته مرتبطة — ضرورة — بآفاقه الكونية والنفسية التى يرتادها . وحول هذه المعانى تدور كل المعايير الفنية لتقويم الشعر فى مفهومه الحديث ، فإذا وضع الشاعر لنفسه غاية خلقية منذ البدء نال ذلك من رؤيته الجمالية ووسائل تصويرها الوجدانية على حسب مالدى الشاعر منها .

وكما ينال من الشعر الغنائى أن تتسرب إليه لغة الخطابة كما رأينا ، ينال كذلك من اللغة المسرحية أن تتسرب إليها (غنائية) الشعر ، أو اللهجة الخطابية . ذلك أن المسرحية عمل اجتماعى يدور موقفه على أشخاص يتبادلون صلات فى أمر من الأمور يتخذ كل منهم تجاهه مسلكاً ، يجلو عن ناحية من نواحيه . فهم متآزرون جميعاً على توضيح جوانب الموقف العام فى المسرحية برغم اختلاف مسالكهم . وهذا الأختلاف يتمثل فى الصراع الحيوى الذى يبدو عامل تفريق وتجميع معا فى الموقف المسرحى . فأشخاص المسرحية (يفعلون) — على حد تعبير أرسطو . وكلمة (دراما) وهى التى تراءف التمثيلية فى الأصل كان معناها فى اليونانية (الفعل) أو (الحدث) ، وقد ارتبطت فنياً بالأبعاد النفسية والصراع فى صورة من صوره ، على تقدم المسرحيات والفن المسرحى فى مدى العصور

وعلى الرغم من أن المسرحيات نشأت شعرا ، وتراثها فى الشعرية ممتد عريق ، قد تنبه أرسطو إلى أن لغة الشعر المسرحى ينبغى أن تكون مدنية ، يعنى بذلك أن تكون ملائمة لموقف الشخصية ، خالية من التكلف . ويعيب أرسطو على بعض معاصريه أنهم يجعلون شخصياتهم المسرحية يتكلمون بلهجة الخطباء . وحيث أن اللغة فى المسرحية

عمل ، على الشخصيات ، إذن ، أن تسلك فى حديثها ولهجتها بحيث لا تلقى بالا إلى جمهورها ، كأنها فى مجرى الحياة تتصرف وتتحدث. فلا تتوجه إلى الجمهور ، لاصراحة ولا ضمنا ، كأن الجمهور غائب ، أو كأن بينها وبينه حجابا ، هو ما يسمونه فنياً : (الجدار الوهمى) وهو ما يقدر أنه يفصل الممثلين عن الجمهور . والخطر على لغة المسرحية أن تصبح خطابية بتوجهها للجمهور ، أو بطغيان الوجوه البلاغية عليها ، أو وجود الخصائص الخطابية فيها ، من التكرار والاستصراخ واستخلاص العبرة وما إليها . ومن المآخذ التى لم توجد إلا نادرا فى مسرحيات شوقى الشعرية ، أنه كان يلجأ أحياناً للغة يبدو فيها الطابع الخطابى ، كموقف رثاء أكتافيوس لصديقه أنطونيوس فى (مصرع كليوباترا) . وإذا كان الطابع الخطابى قليلا فى مسرحيات شوقى فإن (الغنائية) قد طغت على لغة شوقى المسرحية . وهذه الغنائية تقف بالحدث ، وقد تبدو فى صورة حدث عارض يضر بالوحدة الفنية ، ثم إنها تنال من أخص خصائص اللغة المسرحية ، نقصد (الحركة) . فاللغة المسرحية حركية (= دينامية) ترتبط فى حركتها بمجرى الحدث ، وتشترك بها فى تحديد العلاقات الاجتماعية ووجهتها الدائبة المسير نحو المصير المشترك . فالحوار المسرحى عمل . لاصور تمثل مشاعر كما فى الشعر الغنائى . ونعيش بهذا الحوار فى عالمنا المدنى ، فلا غرابة فى اللغة ، ولا تعقيد فى التركيب ، ولا خطابة فى اللهجة ، ولا غنائية فى الصور .

* * *

وقد غلب النثر على المسرحيات فى العصر الحديث . والجملة فى النثر المسرحى قد صيغت أصلا لتقال ، لا لتقرأ كما فى القصة ، ولا لتحكى كما فى الملحمة مثلا . والجملة المسرحية من هذه الناحية تشبه — شبها سطحياً — الجملة الخطابية كما قلنا ، ولكن الجملة المسرحية تنطقها الشخصية لتواجه بها موقفها الحيوى من ذات نفسها وموقفها من الشخصيات الأخرى معا . والجملة المسرحية لافضول فيها ، ولا تكرار ، فيجب ألا يبرزها فى مجرى الحوار المسرحى سوى فكرة الشخصية التى تنطقها ، وطبيعتها ، كما يجب أن يلحظ صداها فى الشخصيات المسرحية المتوجه بها إليها ، بحيث تتميز بها الشخصية ، ولا تتشابه مع الآخرين ، وعلى الكاتب المسرحى أن يراعى أن لغته مع ذلك أدبية ، كى يختار الجمل والألفاظ التى تتكون منها الجمل ، والمعنى الذى تتآزر

الالفاظ على تصويره ، فى دقة وإحكام ، دون تكلف أو فيهقة تنبو بها الجملة عن المألوف ، أو تخرج عن الاحتمال فى صدورها عن مثل تلك الشخصية . فلغة الفن — برغم أنها مدنية كما قلنا — ليست نقلا للواقع . وليست الواقعية إهمالا لدقة الأسلوب وعمق دلالاته فى قرائن ما يساق من عبارات . وقد توهم كثير ممن يتصدون للنقد عندنا أن الواقعية لا تعنى بالعبارة أو أنها تستلزم الابتذال فى الصياغة ، مجاراة للواقع .

ولا نقر التنافى بين الواقعية وإحكام الأداء اللغوى ونستشهد مرة أخرى بقول (زولا) رأس الواقعية الأوربية : «يأثم المرء كل الأثم حين يكتب فى أسلوب سيئ . وليس سوى ذلك من جريمة فى الأدب تقع عليها حواسى . ولا أدرى أين يضع المرء الأخلاق حين ينزلها منزلا آخر . الجملة المحكمة الصياغة فى ذاتها عمل طيب » .

ومن هذا الجانب تبدو الجمل المسرحية لدى كبار الكتاب الواقعيين ذات إيقاع وأبعاد شعورية يتجلى فيها طابع شعرى واضح ، برغم أنها مصوغة نثراً . ويلحظ بحق ت .س . اليوت أنه برغم نفى الواقعية للشعر من المسرح نرى ابسن وتشيخوف — وهما من آباء الواقعية — يضيقان بالنثر وحدوده ، فللغتهما طابع شعرى.

ومنذ تشيخوف وبيراندلو ، وعلى الأخص منذ التعبيريين ، ثم كتاب مسرح العبث أصبح للغة وظيفة درامية ، إذ تلعب هى نفسها دوراً فى الكشف عن عزلة الوعى ، مما يمثل جانباً جوهرياً من أزمة المدنية الحديثة ومن شعور الإنسان بالاستلاب فى عالم أفسده وفسد به . فالحوار عند التعبيريين غالباً ما يكون فى الحقيقة بمثابة حديث فردى (مونولوج) إذ ليست المحاورة سوى تعلة ظاهرة لتحريك ما يجيش به اللاشعور الحبيس المختنق . والمتأمل فى مسرحيات يوجين أونيل ، مثلا مسرحية (القرد الكثيف الشعر) و (الامبراطور جونس) ، وفى مسرحيات العبث حيث تتوالى الجمل لاهثة ، ضامرة الأجزاء ، مقطعة الأوصال ، تطفو على سطح وعى مبهور ، فتصور أبعاداً بذاتها هى التى يدور عليها ذلك المسرح : يرى أن اللغة أصبحت آلية انطوى فيها الانسان على وعيه الفردى ، ففقد شطره الاجتماعى ، وهو جوهر إنسانيته . فالشخصيات فى تلك المسرحيات فارغة جوفاء قد استلبت من ذات نفسها كما يبدو فى لغتها . واللغة لكى تؤدى هذه الدلالات العميقة بذاتها لابد أن يطوعها كبار العباقرة . فتصوير التفاهة ليس معناه

تفاهة التصوير ، وسطحية الوعى بالسطحية . ولهذا كانت لغة أولئك الكتاب — حين يصورون المشاعر العابثة والشعارات الإنسانية الجوفاء ، وضلال الوعى المنعزل المحموم معاً — لغة منتقاة خلاقة لها بعمق دلالاتها طاقات قد تفوق التصوير الشعرى نفسه . وفى هذه المجالات لا نعلم من يجارى فى المقدرة الفنية (صمويل بيكيت) فى مسرحياته . ويضيف هذا الكاتب إلى لغته المسرحية خاصة أخرى هى إيقاع يعتمد فيه على مدة النطق لكل جملة ، وعلى ما يتخلل الجمل من سكتات هى فى نفسها جزء من الإيقاع العام للعبارات ، كما يعتد الموسيقى بمدى الصمت بين الأنغام على أنه فى ذات نفسه جزء من اللحن . وبهذا تكتسب لغة مسرحياته طابعاً إيقاعياً شاعرياً فى أصواتها وصمتها ، وهو إيقاع يطابق بين لغة الحديث ووظيفته النفسية ، حين يصير الصمت كلاماً بإيحائه ، على حين يصير الكلام بمثابة صمت فى مجرى الحوار ، إذ يصبح نافذة مغلقة على ذات النفس لا أداة تراسل مع الآخرين كعهدنا بالكلام .

خذ مثلا مسرحيته : (نهاية اللعبة) يقصد لعبة الحياة. فشخصيات المسرحية نهب لقلق ميتافيزيقى فى موقف يفترض المؤلف أنه متأصل فى كل متفرج سلفاً ، فهى تتحرك فى شبه كابوس : وقد سلبت كل وسيلة للتفاهم بعضها مع بعض على أمر من الأمور حتى على سوء التفاهم نفسه . وفى المسرحية (هام) السيد القعيد الضرير ، يتحرك على مقعد ، لايستطيع القيام من قعود ، و (كلوف) الخادم المتصلب الساقين لايستطيع القعود من قيام . والأب والأم فى صندوقى قمامة . قد قطعت سيقانهما ، وبهما بقية حياة لن تلبث أن تنتهى فى مجرى المسرحية . والذى يهمنا هنا جلاء الخصائص اللغوية التى ربما تتضح بموجز ماقلنا فى موقف المسرحية ووظيفة اللغة فيها ، على أنها تتضح كل الوضوح بالرجوع إلى الأصل . وحسبنا أن نذكر شاهدا هنا بعض عبارات (هام) — ولنتأمل فيما تتطلبه هذه الجمل من اختلاف حدة الصوت ومدته ، ونبراته ، وما يتخللها من مدد السكتات — حين يقول (هام) : (أبى ؟ (مده) أمى ؟ (مدة) كلبى ؟ . . (مدة) أية أحلام ! (مدة) كم أشتهى أن يعانوا بقدر ما تستطيع هذه الموجودات أن تعانى . ولكن هل هناك قيمة لصنوف المعاناة ؟ قديكون ! (مدة) كلا كل شئ مطلق (فى اعتداء) كلما كبر المرء امتلأ وكلما امتلأ فرغ (يتهاتف) يا كلوف . . .(مدة) لا ! أنا وحيد) مدة (أية أحلام ! أحلام بصيغة الجمع ! تلك الغابات) مدة (كفى . . آن أن ينتهى كل هذا ، على أنى مازلت أتردد فى) يتثاءب (إنهائه) تثاوب (عجبا !

.. ماذا بى ؟ . .) . فالجمل المبتورة الممزقة الأنة ، المختلفة الطابع بالنطق وإمكانيات النطق وحركة الألفاظ . مردها إلى عبقرية فنية ، تستند طاقات اللغة لأغراضها التصويرية . فى جنس أدبى موضوعى فى الأصل ، أصبحت اللغة نفسها فيه ذات دور خاص وذات عمق شعرى نفسى . وليس هذا بميسور إلا بمراس طويل للغة وإمكانيات أساليبها الذاتية الإجتماعية . وهذا مجال يطوح شرح دقائقه ، ويتسع لكثير من الموازنات والمقارنات .

ورغم هذا الدور اللغوى الشعرى الطابع لبعض المسرحيات الحديثة ، يظل الفرق بين الشعر الغنائى فى مفهومه الحديث . والشعر المسرحى ، واضحاً ، حتى فى هذه الإتجاهات الحديثة التى يختلط فيها الشعر بالنثر فى مجرى المسرحية . فالشعر المسرحى حركة وعمل يتقدم مع الحدث ، على حين يبقى الشعر الغنائى غوصاً واستبطانا وحركة نحو الأعماق . ولنتأمل فى طابع ما يبثه بريشت من شعر فى مسرحياته لنستجلى تلك الخاصة الجوهرية للشعر فى المسرحيات سواء قديمها وحديثها . متخذين مثلا أبياتاً من مسرحية (سيدة سيتزوان الفاضلة) تقولها (شين تى) فى إخلاصها الأحمق للطيار المفلس الذى يستغلها ، تصف حيرتها فى شعورها نحوه بالحب له والنفور منه . وهو شعور يجمع بين طيب الطوية والأثرة والعناء وتسلط الشر ورهبة البؤس . وهو شعور مدعاة تفريق وتقريب بينهما على أساس من واقع الصراع الحيوى الذى تخوضه (شين تى) وحبيبها المستأثر . يتجلى ذلك كله فى قولها (شعر فى الأصل) : (رأيته ليلا ، خداه فى نومه منتفخان ، يثيران الاشمئزاز ، وفى الصباح أمسكت بصدرته ، وقد مزقها الجدار . وحينما رأيت لؤم ضحكته ارتعت ، ولكنى رأيت خروق حذائه فأحببته كثيراً) . فالأبيات جزء من الحركة العامة النفسية المتسقة مع الحدث والأشخاص .

وإنما تحدثنا عن الخطابة ومستوى ماتتطلبه لغتها لنرى مستوى تلك الخصائص الخطابية بالقياس إلى لغة الأجناس الأدبية الخالصة ، فى ضوء تطور مفهوم الأدب ورسالته . ومن ثنايا ما شرحنا من خصائص المستويات تراءت خصائص لغة الأدب فى مفهومه الفنى الرفيع ، إنه فى مختلف مستوياته بين الغنائية فى الشعر والموضوعية فى المسرحيات ، يثير الشعور الصادق فى ذاته إما بالتعمق فى البعد النفسى باستنفاد طاقات الصياغة وإشعاعات اللغة الايحائية ، فى الشعر الغنائى ، وإما بامتداد الأبعاد النفسية

والاجتماعية من خلال موقف إنسانى تقوم الصلات فيه مقام الاستدلالات الشعورية التحليلية ، لموقف هو اجتماعى بطبيعته ، كما فى المسرحيات ، ولغة هذه المسرحيات محددة بالمسلك المدنى للشخصيات فى حوارها . وهو حوار اجتماعى مدنى ، ولكنه ليس مباشرا بتوجهه للجمهور كالخطابة . ولهذا كان لابد أن يتوافر للفن الرفيع صفة الترفع عن التصريح . يكون ذلك فى الشعر الغنائى بالبعد عن تسمية المشاعر ، فعلى الشاعر أن يعبر عما يشير إليها ويوحى به دون تعيين له . وأما فى المسرحيات — ونظيرها القصة — فإن الشخصيات ولغة الشخصيات ليست فى مجرى الحدث العام سوى وسيلة من وسائل جلاء الموقف وتحليله ، فهى بمثابة رموز كلية لقضية معقدة . والموقف فيها موضوعى بطبيعته . ونتيجة لصفة الموضوعية الخاصة فى المسرحية أو القصة ، ولصفة (المعادلة الموضوعية) فى البعد عن التصريح فى الشعر الغنائى ، توافرت للأدب صفة الصدق فيما بين الكاتب وبين نفسه ، إذ يتراسل مع جمهوره بسمات وإيحاءات ورموز أو ما يعادل الرموز من شخصيات ، لها قوتها الضمنية بصلتها بالواقع وطاقات اللغة وطبيعة الكون ، دون تدخل سافر . ولهذا كانت لغة الأدب وظيفتها إثارة الشعور قبل إثارة الفكرة ، ولكن لابد من أن تتراءى الفكرة من وراء الشعور ، والفكرة الأدبية التى تتراءى من وراء هذا الشعور لها صلة بحقائق نفسية واجتماعية أعمق من تلك التى تثيرها لغة العلم والحقائق المجردة ، لأن اللغة فى مجال الأدب تغنى بدلالاتها الايحائية ، وهى الدلالات التى تستعصى على اللغة التجريدية الوضعية . ومن ثم كان للغة الأدبية صلة بالفكر وصلة بالإرادة عن طريق الشعور الذى هو بمثابة المحرك الأول للإرادة بسبب ما له من التأثير النفسى ، وهو تأثير قد يكون للمشاعر فيه سلطان المبادئ أو العقائد . وإذن فللمستويات الأدبية صفات مشتركة توحد مابين الأجناس الأدبية برغم اختلاف تلك المستويات اختلافا جوهرياً بدونه تخفق تلك الأجناس فى أداء رسالتها الإنسانية التى تشترك فيها جميعاً بتوافر الأداة اللغوية الخاصة بكل منها .

واجبنا نحو اللغة

آن أن تتحقق الثورة فى اللغة العربية الحديثة ، ثورة خلاقة ناهضة تعالج مسائل لغتنا فى عصرنا الثورى الحديث علاجا حاسما عاجلا لاتوانى فيه ولا هوادة . فإذا كانت اللغة هى وسيلة التفكير وأداته ، فإن تطهير هذه الأداة واستكمالها هما من أوائل مايجب أن نعنى به .

وليست اللغة فحسب دعامة نهضتنا الثقافية من فكرية وفنية ، بل هى كذلك دعامة النهضة العلمية ، وسبيل تقويم الفرد بتعميق وعيه ، ثم الفكر الجماعى فى وحدته وسعة آفاقه ، واللغة مع ذلك وفوق ذلك أساس الوعى السياسى والقومى فى وثبتنا العربية الحديثة .

ولقد بدأنا نعى أن للغة العربية مسائلهاومشكلاتها بمطلع العصر الحديث ، لنطوعها للمطالب العلمية والفكرية . وطبيعى أن يعقب انتفاضة الوعى وتطلعه إلى الآفاق الفسيحة الجديدة فى مجالات الفكر والفن العالميين وعى بقصور الأداة اللغوية بعد طول تخلف . واللغة رهينة بوعى أهلها ومرآة له . وكان من ثمرة الوعى الجديد أن بذلت جهود فى سبيل النهضة اللغوية ، جهود شتيتة ضئيلة فى دور التعليم ، ثم فى المجتمع اللغوى الذى أنشئ خاصة لذلك ، يعاونه الآن فى المجال الثقافى واستكمال الاصطلاحات الفلسفية والعلمية — المجلس الأعلى لرعاية الفنون والعلوم والآداب . وقد أخذت هذه الجهود تتآزر وتنتظم ، وتنمو فى السنين الأخيرة ، متأثرة بإدراكنا الثورى الجديد ، وبإلحاح الحاجة إلى استقلالنا الفكرى بأداة الفكر ،وتزويد هذه الأداة بثمرات الفكر العالمى ،وإعانتها على الاضطلاع بمهامها الجديدة فى العهد الجديد . ولا شك أن هذه خطوات محمودة مأمولة الثمرات ، ولكنها لاتزال فى مرحلة البدء ، ولا زالت بمثابة خطوة ضيقة فى طريق طويل لم نكد نبدوه .

فاللغة العربية — حتى اليوم — ليست لغة العلم فى جميع معاهد العلم ، وما زالت تعانى فى أداء مهمتها العلمية فى كثير من دور العلم التى تستخدم فيها وسيلة لتلقى العلوم حتى النظرية منها وفضلا عن موتها فى لغة الحديث ، أصبحت مهددة بالموت فى دور التعليم نفسها باللجوء إلى العامية فى الشرح حتى فى شرح علومها ذاتها فى كثير من الحالات

ثم وقفت حصيلتها الثقافية من طول ما ناءت به من عبء قرون التخلف ، على الرغم من غنى تراثها القديم ، ومرونتها فيه وفاء بمطالب عصورها السالفة . فبديهى أنا لانحمل اللغة تبعة ، ولكن التبعة تقع على أهلها والمسئولين عنها بخاصة ، وإن ظلت هذه التبعة فادحة ، إذ أن أمامهم ماضيا من التخلف لا زالت آثاره — فى اللغة — باقية ، يجب التخلص من عقباتها أولا ، حتى يتعبد الطريق . ونلم هنا بعرض سريع لهذه العقبات ، كى نتحدث بعد ذلك فى المشكلات ، وكيف نواجهها .

وأولاها مايتمثل فى الفجوة الثقافية التى تفصل بين الطوائف التى تنشد فيهم اللغة تحررها ونهضتها . فأكثرهم يتمثل فى فريقين تطمس الخصومة بينهما الحقيقة : فهم إما قاصرون فى الثقافة اللغوية وعلومها الحديثة ، وهى العلوم التى نهضت على أساسها اللغات ، واستكملت نموها ، واطرد لها هذا النمو فى العصر الحديث ، بالتعمق فى درس طبيعة اللغة ورسالتها العلمية والنظرية والإنسانية . وأى أمر أشكل من أدواء سرت إلى من هم مظنة المطبين لها ، حتى ليتطلب كل تجديد فى اللغة جهداً كبيراً لإقناع سدنتها أنفسهم به ؟

وإلى جانب هؤلاء من تصدوا لهذه المسائل وقد ألموا بثقافات لغوية حديثة دون أن يحيطوا بموروث العربية ، وما يمكن أن تسفر عنه دراسة تراثها العريق ، فكان علاجهم لها شرا من الداء . وبين عزلة الأولين وانطوائهم عن جهل ، وتغرب الآخرين وقصورهم وغرورهم ، تردت العربية فى تمزق وانطمست معالم الجادة . وبين هاتين الفئتين تقوم قلة تمثل الحلقة المفتقدة ، ضئيلة ضائعة الصدى . ومن العجيب أن هؤلاء جميعاً يعرضون مسائل اللغة ومشكلاتها عرض المتهيب ، لا يواجهها بحلول حاسمة ، ويشير إليها أكثر مما يتعمق فيها . ويطول بنا أن نتتبع هذه الجهود الموزعة والضالة أحياناً كثيرة ، ولكنا نضرب أمثلة عامة ، نصف من خلالها بعض هذه المشكلات .

خذ مسائل النحو العربى . فهو مازال مفهوماً على أنه الإعراب فحسب ، من رفع ونصب ونصب وجر وجزم . . . ظاهر أو تقديرى ، مع كثير من تأويلات غثة لا تقدم كثيرا فى فهم اللغة ووظائف تراكيبها . . وبديهى أن هذا فهم قاصر ، تكشف عنه الملاحظة العادية ، فضلا عن التبحر الحتمى لمن يريد أن يفهم اللغة على طبيعتها ، فكثير من اللغات لا إعراب فيه ، وله علم (نحوه) برغم ذلك . . . وليس هذا الشكل الظاهر أو

التقديرى سوى دليل على تفاعل الكلمات فى التراكيب . والكلمات المفردة بمثابة شحنات متفرقة ، ميتة بانفرادها ، حتى إذا صيغت اكتسبت هذه الألفاظ كل طاقتها التعبيرية . وما أشبه الكلمات فى تراكيبها بالأفراد فى الجماعة أو الأمة تتغير طبيعتها فى عقليتها الجمعية كما يتغير التركيب الكيماوى فيختلف عن عناصره المفردة . وبالتركيب تحدث للألفاظ صور من التغيرات ذات سمات خاصة . ولكل لفظة فيها سحنة خاصة وضعية أو جمالية ، بها تتفاعل بعضها وبعض ، ولكن فى تركيبها ، كتفاعل الأفراد فى طبقاتها الاجتماعية . وبعض اللغات يكتفى فى الدلالة على هذا التفاعل بوضع الكلمة موضعها فى الجملة ، « هى اللغات التى لا إعراب فيها (أى لاحركات وظيفية فى أواخر الكلمات) — وبعضها الآخر ذو إعراب بهذا المعنى ، ومنها اللغة العربية . خاصة أن دلالاتهاالوضعية والجمالية مرتبطة بصور تراكيبها المرنة . فالجملة وأجزاؤها ليست ذات شكل ثابت أو قريب من الثابت ، كما هى الحال فى الفصيلة الأخرى . وحين فقدت العامية — عندنا — الأعراب ، ثبت موضع الكلمة فى الجملة ، فلا تجد — مثلا — متحدثاً بالعامية يقدم الفعل على الفاعل فيقول : كتب محمد بل يلتزم : (محمد كتب) — ولا نريد أن نسترسل فى تفاصيل كثيرة تمس مايجب أن يندرج فى النحو بوصفه علما حيا من علوم اللغة ، يتذوق فى وظائفه التركيبية ، لا فى مجرد شكل أواخره ، وهذا النحو الحى لايتفق بحال مع النحو التقريرى أو العقيدى الذى يقتصر عليه الآن فى التعليم . ويستلزم ذلك أن يكون علم (التراكيب) أو «Syntase» جزءا ضروريا فى تعليم النحو ، حتى يتذوقه الدارس ، وتحس له بفائدة غير آلية .

وكثيراً ماتحدثوا عن (النحو) كأنه غول رهيب ، وكأن اللغة العربية وحدها انفردت به ، بل يتعجب بعضهم — ومنهم الدكتور طه حسين — أن يكون للنحو قواعد يلتزم بها المتكلم ، ومن يخرج عنها يخرج عن اللغة ، ويعيب النحويين الذين ضبطوا للغة قواعد وظيفية للكلمات فى الجملة ، ولم يتقيدوا فى هذه القواعد بالغريب والشاذ !

وأية لغة ليست لها قواعد فى تراكيبها ؟ وأية لغة لم تضبط لها قواعد ، يؤكدها الشذوذ الذى يجب ألا يتبع ؟ على أن اللغات التى تطورت فى تراكيبها — كاللغة الفرنسية التى يعرفها هذا الكاتب — قد ضبطت قواعدها فى تراكيبها على حسب العصور ، حتى ثبت فى صورته الأخيرة ، فمن يتكلم الآن ويسير فى كلامه على حسب تراكيبها القديمة فهو مخطئ فى نظر أهلها ، ولا يستطيع أن يحتج حتى بما قاله (راسين) ، فضلا عن

(رابليه) و (مونتيني) فيما يخص التراكيب التي لم تعد تحبذها القواعد الحديثة . فلماذا — إذن — التهوين من شأن قواعد اللغة العربية وأهميتها ؟ ولماذا لاتدرس قواعد النحو لأبنائنا على نحو ما يدرس هؤلاء الأبناء أنفسهم فى مدارسنا — نحن — النحو الانجليزى أو الفرنسى ، إذ يدرسون التحليل النحوى ، والفرق بينه وبين التحليل المنطقى والأدبى فيما يقابل عندنا المراحل الاعدادية والثانوية .

وأشد مامنيت به العربية — فى دعوات أهلها المتصدين لعلاج مسائلها — هو أنهم يدعون للتخفيف والتيسير ، كما يريد الدكتور طه حسين مثلا وكثير سواه (انظر مجلة المجمع الجزء الحادى عشر) . ونقول نحن بالتطوير لا بالتيسير . فالتيسير اعتراف بالضعف ، والتطوير مواجهة الأمر بفهم أدق . والمعلومات فى التطوير أكثر ، وليس التبسيط سوى نوع من التجهيل هروباً من الإحاطة بما تقتضيه طبيعة اللغة . ولغتنا أحوج إلى هذا التطوير الذى يجعل اللغة وعلومها — بما فيها النحو — أكثر حيوية وأعمق ، وأكثر تشويقاً ، فلا وجه بحال إلى الدعوة للتيسير الذى هو نكوص وتخاذل ، وبخاصة فى لغة ليست حية فى الحياة العامة بتراكيبها الفصيحة ، فالنحو — مثلا — يجب أن يتصل بالكشف عن حيوية اللغة فى تراكيبها ودلالاتها ونصوصها ، فيندرج فيه علم التراكيب ، وفى هذا العلم كثير من أبواب علم (المعانى) القديم ، يجب أن تستكمل بما جد فى علم التراكيب الحديثة الذى سبق أن أشرنا إليه .

وينبنى على ما قلنا — خاصاً بالأعراب — وضوح خطأ الدعوة إلى توحيد العامية مع العربية فيما سموه : (اللغة المشتركة) ، فلكى تتحقق اللغة المشتركة ، ينبغى أن تراعى التراكيب العامية كى تصلح الجملة للنطق بها عامياً وعربياً . وفى هذا إهمال لوظيفة المرونة فى التراكيب المبنية على الاعراب ووظائفه الوضعية والحالية كما قلنا . وهى خاصة الفصحى التى تضيع باتباع اللغة المشتركة كما دعوا إليها ، فتخسر الفصحى دون أن تفيد العامية شيئاً يذكر . وقد اعترف بعض دعاة اللغة المشتركة أنفسهم أنهم حين راعوا مقتضيات العامية فى التراكيب لتحقيق فكرة اللغة المشتركة ، قد لحظوا أن كتابتهم لم تكن تقرأ بسرى العامية ، استجابة لصورة التراكيب ، فقرروا فشل تجربتهم .

وأعجب من ذلك أن يدعى كثير من هؤلاء أنه من الممكن أن تعود الفصحى — فى صورتها الكاملة من حيث الاعراب والتراكيب — لغة حديث ، أو لغة شعبية تحل محل

العامية . ومن الواضح أن هذا حلم فإن من الطبيعى – حتى لو كنا نتكلم الفصحى الآن – أن تنقسم لغاتنا بطول العهد إلى شعبية وأدبية ، كما حدث فى اللغات جميعاً . فعكس قضيتهم هو الصحيح . أما الاشتراك فى المفردات ، فيمكن أن تغنى العامية ببعض مفردات من اللغة الفصيحة ، ولكن المفردات لاتمثل روح اللغة ، إذ جوهر اللغة فى تراكيبها ، وتظل بعد ذلك طبيعة اللغة الأدبية أغنى دلالة ، وأدعى لبذل الجهد ، كى يستكمل أهلها بها ثقافتهم ويتعمقوا فى فكرهم وعلومهم .

هذا مثل ضربناه لمسألة واحدة فيما يخص مسائل النحو وصلته بالدلالة والتراكيب وما تفرع عنه من قضايا ، لنشير إلى خطورة تناول مسائل اللغة بهذه الروح وهذه العقلية .

بقى أن نشير إلى مثل آخر يمت بصلة لآفة الدعوة إلى التيسير . وهو مسألة الأملاء ، أو ما سموه : (تيسير الكتابة) . فإن من عالجوا هذه المسألة بدأوا بضرورة تغيير الكتابة العربية أو إصلاحها . وكثير منهم رأى ضرورة استكمال الحروف العربية ، لتكون فى صورة أقرب إلى الدلالة على النطق الصحيح ، ولو بإضافة حروف لاتينية ، ولكن سرعان ما طغت نزعة (التيسير) هذه ، وهى أشد مانخشاه فى اللغة ومسائلها ، فاكتفوا بالدعوة إلى تيسير كتابة بعض الكلمات على حسب النطق ، ومنهم الدكتور : (طه حسين) . ويذكرنى هذا بمحاولة قام بها (لويس مينا) فى اللغة الفرنسية فى أواخر القرن التاسع عشر ، فى كتاب قيم له ، ولم يلق الكتاب بذلك رواجاً لدى الجمهور الفرنسى ، حتى أنه أراد مرة أن يدفع أجر عمال لديه بعض نسخ منه بدلا من النقود ، فرموا به فى وجهه ، على الرغم من الفرق الشاسع بين صعوبة الفرنسية فى كتابتها ويسر الكتابة العربية وبساطتها . ولم يفكروا مع ذلك فى القيام بهذا التبسيط فى الإملاء على توافر مايبرره لديهم ، والضرورة ملحة فى هذا المجال إلى استكمال الكتابة العربية لا إلى تبسيطها . ومن العجيب أن المجمع اللغوى الموقر يكتفى بالتوصية بشكل بعض الحروف الصعبة ، وقد تحدثت إلى عضو جليل منهم فى ذلك فقال لى إن الكلمات المشهورة لايتصور الخطأ فيها ضرورة لشكلها ! ! وكيف تكون هذه الكلمات شهيرة لدى كل الناس وفى كل العصور ؟ وليفتح من يشاء القواميس القديمة ليرى كثيرا من الألفاظ الغريبة لدينا

اليوم تكتفى تلك القواميس بالتعقيب عليه أنه معروف . والأمر أخطر من ذلك بكثير ، وبخاصة فى التراكيب . والمنطق يقتضى أن نعتمد على الاملاء فى إرساخ القواعد ، لا العكس ، مما نظن أنه لا حاجة إلى شرحه .

وما أزق آخر تتعرض فيه الفصحى لأزمة وخيمة العواقب . يتمثل فيما يصوره بعض المثقفين من أهلها من صراع بينها وبين العامية . يضعونها فيه موضع التفاضل . وقد يرجحون فيه جانب العامية فى بعض الأجناس الأدبية الحديثة كالقصة والمسرحية ، وقد يحصرون تفضيل العامية فيهما على الحوار تعلة بمطابقة الأداء الفنى للواقع .

والحق أن اللغة الفصيحة لكل دولة غير اللغة الشعبية ، لا فى اللهجة والمفردات فحسب . بل على الأخص فى طبيعة مايختص به كلتاهما . فلا يمكن أن تضطلع العامية برسالة ثقافية ولا علمية ، وهى أبعد ماتكون من التجريدات ، على مابها مع ذلك من حيوية خاصة تتذوق وتستهلك فى موضعها — تذوقاً محلياً لو راعيناه ، حتى فى شئون الأدب والفن . لقامت لكل إقليم صغير لغة أدبية خاصة ، فى وسط الدولة الواحدة ، وكل لغة من لغات العالم الفصيحة تضحى بهذا الطابع المحلى المحض الذى يختص به الأدب الشعبى . لأنه ليس شيئاً يذكر إلى جانب طاقات اللغة الفصحى فى الأداء والعمق والنفوذ إلى تصور الخواطر الرفيعة . وكبار دعاة الواقعية فى الآداب العالمية ، منذ روادها حتى اليوم ، لم يغفلوا أمر العناية بالأسلوب وروعة التصوير باللغة الفصحى فى كتاباتهم ودعواتهم . حتى ليقول زولا نفسه : (الجملة الطيبة الصياغة فى ذاتها عمل طيب) ، ولا يستطاع الفصل بين الفكرة الرفيعة والصياغة الرفيعة .

وحين تطلبت النزعات الوطنية المحلية أن تصبح اللهجات العامية لغات إقليمية فى عصر النهضة الأوربى ، كان ذلك إيذاناً بموت اللاتينية فى الأدب ثم فى العلم ، وكانت لذلك الصراع دواعيه الخاصة . وليس شئ من هذه الدواعى لدينا الآن ، بل لدينا أسباب قومية ملحة قاهرة تضاد تلك التى أدت إلى تحقيق البون الشاسع بين اللهجات التى تفرعت عن اللاتينية ، كالفرنسية والايطالية والاسبانية ، على أن أصحاب تلك الدعوات فى اللغات التى تفرعت عن اللاتينية وأدت إلى موتها لم يدعوا إلى إحلال اللهجات الشعبية محل اللغات الفصحى إلا بعد أن بذلوا الجهود الجبارة فى سبيل ترقية تلك اللهجات كى تؤدى رسالتها الأدبية والإنسانية الجديدة ، ويكفى أن نذكر أن

(دون كيخوته) و (الكوميديا الإلهية) إنما كتبتا لعصرهما بلغة كانت لا تزال شعبية، و مرحلة التهيوء لاستبدالها باللاتينية ، على حين لم يبذل دعاة العامية عندنا شيئاً فى كتابتهم فى أو دعواتهم لتحميل العامية لدينا رسالة لم تتهيأ لها فى مجال الفن والأدب ، فضلاعن العلم ، ولذلك أدى لجوؤهم للعامية فى الآثار الأدبية إلى هبوط المستوى الفنى ، ومستوى الحوار وسطحية الأفكار فيه . فليس افتعال الصراع بين العامية والفصحى عندنا إلا هروباً من جهد دراسة الفصحى ، وجهلا بطبيعة اللغة الأدبية . وهبوطاً بالمستوى الفكرى ، إلى جانب مايؤدى إليه من تفاقم أزمة اللغة لدينا ، وتفكك أواصر العروبة .

ومن الذى يدور فى خلده أن يسهم فى خطر تعرض الفصحى لمصير اللاتينية قديماً ؟ ولكن هذا الخطر بدأ يهدد اللغة لدى النشء بانتشار المجلات العامية ، كما بدأ يهدد العربية فى دور العلم عجزا وقصورا ، وأخذ بعد ذلك يغزو النتاج الأدبى لدى صفوة من كتابنا ، سيصلون هم أنفسهم عواقب التردى فيه إذ لن يكون لأعمالهم من خلود ، بل لن يكون لها سوى قيمة عابرة فى مجال محدود ، فستتذوق وتستهلك فى ملابساتها المكانية والزمانية الموقوتة لتقضى نحبها على الأثر .

ولابد للفصحى أن تتخطى هذه العقبات . وأن تتحرر من تلك العوائق ، وأن تواجه مشكلاتها بعد ذلك على أساس من التزود العلمى الصحيح ، حتى تتدارك مارزحت تحته من عبء التخلف وتنطلق إلى أداء رسالاتها فى مختلف المجالات ، شأن اللغات الحية الكبرى ، وهى جديرة بهذه المكانة التى نتطلع إليها.

وقد تجلت آيات تقدمنا فى مجالات ثقافية كثيرة ، وظهرت آثار نهضتنا فى تحصيل العلوم . ولكننا فى ميدان اللغة واستكمالها لم نخط خطوات تذكر . والأمل ضعيف فى المجمع وشيوخه إذا قسنا مستقبله بماضيه . فلن تكفى البحوث الأكاديمية النظرية الموزعة وغير المنهجية ، على حين تعانى اللغة من أمراضها ومن فقرها فى مختلف ميادين الحياة والفكر والفن ، ويعوزها مايجب أن تصير به فى أقرب وقت لغة علمية ، لا من حيث استكمال مصطلحاتها فحسب ، بل كذلك بوصلها بالتراث العالمى ، وتطويعها للتعبير عنه ، لتتزود منه فى وفاء ودقة وعلى أساس منهجى يجمع إلى سرعة التحقيق سلامة الأداء . ويصحب ذلك المجهود ويتبعه تقويم تعليم اللغة فى دور التعليم جميعاً ، والتزام فرضها أداة للعلم فى جميع مواده ، مع سلامة النظرة ، وتسديد طريقة تعليم اللغة

وعلومها وأدبها على منهج حديث ، لايقوم على تيسير ، ولكن على تطوير يجعل من هذه اللغة أداة للتفكير والتذوق معا فى مجالاتها الرفيعة الحديثة ولاسبيل إلى تتبع مثالب تعليم اللغة فى التعليم العام ، والاستهانة بها فى دراسة المواد الأخرى غير العربية ، ثم نقص موادها وقصور أدائه فى دور التعليم العالية ؛ إذ تتردد بين منهجين : قديم جامد ، أو حديث قاصر ، على نحو ما أسلفنا فى حديثنا فى تبعة القائمين بأمر اللغة وطوائفهم .

ونحن فى أشد حاجة إلى تآزر أجهزة الثقافة جميعاً على القيام بثورة لغوية يسبقها تخطيط يقوم على أسس تتفق وماأسفرت عنه العلوم اللغوية الكثيرة فى حضارة العالم الحديثة . وأول مايجب التسليم به أن علينا أن نحافظ كل المحافظة على خصائص اللغة فى التراكيب ، فهى أخص ماتختص به كل لغة ؛ وعلى أساس التراكيب وخصائص تقسيم اللغات إلى أقسام وفصائل . فمن الخطر كل الخطر أن نهون من شأن القواعد أو النحو ؛ أو ندع للعامية سبيلا إلى الطغيان على العربية فى الأساليب أو جمود التراكيب ، أو نستخف بشأن خاصة اللغة فى الدلالات الوضعية والجمالية وارتباطها الوظيفى بتغير أواخر الكلمات . وبالجملة علينا أن نكون فى سلام مع (علم التراكيب) وحدوده الحية التى بها نتجاوز الوقوف عند حدود النحو التقريرى العقيدى ، كما أشرنا فى صدر البحث . ولنشهر بعد ذلك حرباً شعواء على البلاغة التقليدية لنستبدل بها (علم الأسلوب) الحديث ، وهو علم لما يكتب فيه بالعربية شئ يعتد به . فواضح أن الأمر يتطلب جهداً وعملا كثيراً . لااستهانة فيه ، ولا مجال للتيسير الذى يريدنا عليه المتوانون أو قاصرو الثقافة . هذا إلى ماتمليه علينا الضرورة الملحة من استكمال أداة اللغة وتطهيرها وإثرائها . ونستطيع أن نجمل ماندعو إليه فى المسائل الآتية :

أولا : مواجهة مشكلة الاملاء والكتابة بحيث نضمن سلامة القراءة الصحيحة لمن يتعلم اللغة ويقرأ بها . وهذه فيما أرى المشكلات . ولا سبيل إلى أن تكون اللغة العربية علمية إلا بعد تذليل هذه الصعوبة ، ولاسبيل إلى احياء اللغة وسلامتها بدون حل هذه المشكلة . وليس من اليسير الاتفاق على أساس لهذا الحل ، غير أنى أقترح علاجـــا سريعاً يمكن أن نلجأ إليه ولو مؤقتا فى هذا الجانب ، وهو الشكل الكامل للحروف فى جميع الكتب ، بل فى جميع مايكتب بالعربية ، ومن كتب وصحف ومجلات .. لاللكلمات فى حروفها فحسب ، ولكن كذلك لأواخر الكلمات وهو حل لايقطع صلتنا بتراثنا

المكتوب من قبل ، كما اعترض على حلول أخرى للتغلب على هذه الصعوبة نفسها . الحل ألزم ما يكون فى التعليم العام . وذلك أنا إذا ضمنا قراءة سليمة لكل مانكتب ، فإنا نحيى اللغة فى مجال عملى تحتفظ فيه بأخص خصائصها فى التركيب . والقراءة الصحيحة الدائمة للنصوص من شأنها أن تنضج ملكة اللغة بممارسة القراءة الصحيحة ، فتساعد هذه القراءة على تيسير الحديث بعد ذلك بالعربية فى المواقف الأدبية ، إذ أن القواعد التى تلقن كما هى الحال اليوم تبقى فى تطبيقها موكولة إلى العملية الذهنية أثناء الحديث أو القراءة ، مما يتطلب جهداً مزدوجاً من القارئ . ويحدث أن يهرب من هذه الصعوبة بتسكين أواخر الكلمات ، فيسقط الاعراب . ولاينجيه من هذا الخطأ فى نطق أشكال الحروف فى داخل الكلمات ، حتى لنرى كثيراً من المثقفين بل الكتاب تعييهم استقامة النطق بجملة واحدة صحيحة فيما يقرؤون أو يسطرون . وعهدنا باللغات أننا نستطيع قراءتها بتعلم قواعد هذه القراءة حتى لو لم تفهم مايراد منها ، على حين أنه لاتستقيم لنا القراءة الصحيحة فى العربية إلا بالفهم أولا . فإذا انتقلنا من ذلك إلى النصوص العلمية كانت الحاجة إلى تحديد النطق فى الكتابة أمس .

ومن الطرائف الأئمة الدلالة أن صغار النشء فى مدارسنا يقدم لهم الكتب الأولى ليقرؤوها بدون شكل . فيلجأ الطفل إلى التخمين فى نطق الكلمة ، وقد يتعود الخطأ بهذا التخمين . وقد تحدثت فى ذلك إلى بعض رجال التعليم فقال لى إن هذه نصيحة رجال التربية ، بالبدء بالبسيط قبل المركب ! وإذا صح ماقيل لى ، فهذه لعمرى ثمرة عبقرية لم تهتد عباقرة أصحاب هذه النظريات التربوية أنفسهم كى يسدوها إلى أهل لغتهم الذين يبدأون بتعليم النشء صور الكلمات بحروفها وحركاتها ، على الرغم من صعوبة تلك الصور فى لغاتهم ! . .

سيقال إن الشكل المطلوب للحروف على هذا النحو يتطلب كثيراً من النفقات ، ويحتم تغيير حروف المطابع ، ويستلزم تعديلا فى بعض صور الحروف حتى يتيسر وضع حركاتها القصيرة . وأرى أن كل نفقة فى هذه السبيل مهما بلغت هينة فى سبيل هذه الغاية الكبيرة التى لابد من تحقيقها ، بل لابد من البدء بها .

ثانياً : يجب أن تحتم الدولة استخدام اللغة الفصيحة فى أجهزة الثقافة جميعاً . . وبخاصة المذيعين وأصحاب البرامج ، وجعلهم قديرين على الاضطلاع بالمهمة ، فإن

تعسر التزام الاعراب فلا أقل من التزام التراكيب والمفردات . وهذا أمر نساعد به على سلامة اللغة وانتشارها ، ثم على سعة نفوذ البرامج لدى الشعوب العربية التى قد يصعب عليها تتبع اللغة الموضعية . ومن الغريب أن يستخف باتباع اللغة القومية وأساليبها أولئك الذين يعروهم الخجل إذا أخطأوا فى لغة أجنبية يدعون إجادتها .

ثالثاً : القيام بحركة تطهير للغة فى سبيل سلامة التراكيب ، وفى سبيل تحديد دلالاتها وذلك مايفرضه علينا احترامنا للغتنا ، وتهيئتها لكى تصبح لغة علمية ، وأداة جمالية واضحة المعالم ، محددة الدلالة . وذلك بمراجعة ماجد من استعمالات يمكن إقرارها ونبذ مايتعارض وأصول اللغة الموروثة وقواعدها . وقد بدأ يسرى فساد التراكيب حتى فى معاقل العربية نفسها وكثير من أخطاء الأساليب الشائعة صارخ شنيع ، وقد يدق حتى يتسرب إلى من هم السواد من سدنة اللغة . وأضرب مثلا لذلك أخطاء وردت فى مقالات مجلة المجمع وأشرت إلى صاحبها فيما سبق ، مثل استعماله (وإنما) فى موضع (ولكن) ، واستعمال (بينما) مكان (فى حين) أو على حين ، وأعترف أنها أخطاء دقيقة ، ولكنها خطيرة لاتقرها اللغة ، ويعظم الاثم عندما ترد على لسان من يعدهم الناس حجة فى ثقافتهم اللغوية .

رابعاً : إمداد اللغة بما يعوزها من مصطلحات علمية وفنية فى غير توان ، ومن غير التباطؤ الذى ألفناه حتى بلغ حد التوانى والقصور أشنع مايكون التوانى والقصور ، ويتحقق هذا الامداد إما بالاشتقاق والنحت ، وإما بأخذ بعض الألفاظ والمصطلحات الأجنبية لتعريبه . وقد بدأنا هذا الطريق ، ولا أطالب بسوى المبادرة بتلافى النقص فيه . ولا يضير اللغة فى شئ أن نعتمد فيها بعض المفردات المجلوبة . ويجب فى هذا المجال أن نتوسع فى النحت ، ونلحق به بعض كلمات لصيغة تؤخذ حروفها من عدة كلمات عربية ترمز تلك الحروف إليها ، وبخاصة فى الاصطلاحات العلمية .

خامساً : فيما يخص المفردات العربية الموروثة ، يجب أن تتبع دلالاتها التاريخية فى تراثنا الأدبى والفكرى . وبدون هذا التتبع كثيراً ماتغمض وتلتبس بسواها فى استعمالها ، وكثيراً مايحدث هذا فى الكلمات التجريدية ، مثل كلمة الوطن ، أو المروءة ، أو الأريحية . . وهذا مشروع طويل الأجل ، يجب أن يقرأ له التراث كله ، وأن تستقصى فيه مختلف دلالات الكلمات التجريدية ، لتتحدد مفاهيم الكلمات فى مختلف

العضور ، وكى تيسر الإفادة من هذا التطور فى إثراء اللغة والتوسع فى معانى كلماتها ، واختيار مايتلاءم من بينها لهذا التوسع ، ثم لكى يمكن فهم تراثنا الفكرى والعلمى فهما سليما عميقاً ، ويمكن البدء فى ذلك بتحديد مفردات كل كاتب أو شاعر ، وبيان قدرته على تطويعها للمعانى المختلفة فى عصره . ولقد بدأ بعض المستشرقين هذا الطريق .

سادساً : لاتكفى القواميس اللغوية والتاريخية السابقة ، بل لابد من قواميس خاصة تسعف فى الإحاطة بالتراث واتجاهاته ، مثل قواميس الفلسفة والأدب ، للوقوف على مصطلحاتها الفنية ، وعلى تاريخ المؤلفات ، وما ورد بها من شخصيات ونماذج إنسانية حقيقية أو أسطورية ، وأماكن . . والأنماط الكثيرة فى اللغات الأخرى كفيلة بسلامة العمل فى هذا الميدان الذى يتطلب تعبئة كثير من الجهود .

ولابد من دعم هذا الجانب بقواميس عالمية أخرى تزود القارئ العربى بما يناظرها من تراثنا ، مثل الموسوعات والقواميس العالمية للأدب والفلسفة والفن ، سواء منها التاريخية والحديثة .

سابعاً : لايمكن أن تصير لغتنا مستوفية الوسائل بتزويدها بالمصطلحات ، وبتحديد مدلولاتها ، فى ماضيها التاريخى وحاضرها فحسب ، بل لابد مع ذلك من إغنائهابتزويدها بثمرات التراث العالمى فى العلم والأدب والفن ممثلة فى حركة الترجمة وقد بدأنا نخطو خطوات واسعة فى هذا المجال بفضل جهود وزارة الثقافة ، وإن كان لايزال ينقصنا التخطيط الشامل ، وأرى أن ينشأ جهاز كبير قوى لهذا التخطيط وتنفيذه . وعندى أنه لايتيسر متابعة هذا التخطيط وتنفيذه على ما ننشد إلا بالوقوف على مايجد فى كل الميادين العلمية والثقافية . وأرى أنه لاتكفى مراجعة قوائم المكتبات والمجلات ، بل لابد مع ذلك من إنشاء مكاتب ثقافية تيسر لنا تتبع هذا النشاط فى الجامعات الأخرى وفيما ينشر فى الدول الأخرى من كتب وبحوث ، مع مايتبع ذلك ويصحبه من نقد لهذه البحوث والكتب فى العواصم الثقافية العالمية .

ثامناً : تبقى بعد ذلك مشكلات علوم اللغة العربية نفسها وبخاصة فى دور التعليم ، وطرق التغلب على تطورها ، ووصلها بالثقافات العالمية ، وإمدادها بما استجد من علوم لغوية حديثة ، وكيفية الإفادة منها فى التعليم العام والجامعى ، وتزويد الطلاب

والدارسين فيها بما يقفهم على التيارات الفنية والفكرية الحديثة وطريقة إعداد المعلم الكفء لهذا كله ، ووسائل تهيئته لأداء رسالته ، سواء فى مجال الوعى والعلم أم فى مجال الأدب والفن ، لخلق جمهور جديد يضطلع بمطالب النهضة وتحقيق غايات الثورة ، وكل هذه أمور هامة عاجلة لاتكفى فى بحث واحد مهما طال ، ولكنى أدعو ، وألح فى الدعوة إلى عقد مؤتمر عام لكبار المشتغلين باللغة فى البلاد العربية ، يعد له إعداداً طويلا ، وتكون دعامته ممن جمعوا بين الإحاطة بالتراث العربى . وهم فى نفس الوقت وثيقو الصلة بالعلوم اللغوية والأدبية الحديثة ، فعلى الرغم من ضعف ثقتى بهؤلاء متفرقين ، فإنى كبير الأمل أن تتضح الجادة باجتماعهم ونقاشهم انطويل لهذه المشكلات التى طال بها العهد ، على حين لاينبغى بحال من الأحوال أن نتوانى فى حلها فى صورة حاسمة جريئة قائمة على دراسات واسعة عميقة .

شـــجرة الزقـــوم

قد ضربها الله مثلا لسوء الاختيار ، وضلال الفهم ، وضياع الرشد ، وعناد الغرور ، ثم هى بعد ذلك تجسيم موح للتقليد الذليل ، وعمى البصيرة لدى كل من اتخذ إلهه هواه ، وأضله الله على علم ، وختم على سمعه وقلبه ، وجعل على بصره غشاوة .. هذا أمرها فى القرآن الكريم .

ونتوجه نحن بها إلى القراء مثلا لمن يضلون فى فهم المحاكاة فى مجالى الفكر والثقافة ، وطبيعة التجديد الأدبى ، وطرق الأفادة من الثقافات الأجنبية على سواء ، وإن هذه الافادة ليست تقليد القرود ، أو ترديد الببغاوات ، فالثقافة بجميع فروعها فى استعانتها بمصادرها العالمية تعاون وجهد ، لاهيمنة فيها بجاه أو مزعم .

وعندنا أن الذين يجرؤون على تبنى هذه المزاعم فى أية صورة من صورها يزرعون فى مجتمعنا العربى الحبيب شجرة الزقوم ، ليحيلوه جحيماً على العاملين ، ويتنكبوا به صنوف الوعى السليم ، ليصلوا إلى أغراضهم — عن سوء نية — بسلوك سبيل لا تستقيم ونقرر ابتداء بديهيه من البديهيات لا نظن عاقلا ينازعنا فيها ، حتى لو كان من أصحاب شجرة الزقوم : تلك أن غاية الدراسين فى كل مجالات الثقافة هى أن يغنوا أدبنا وثقافتنا وفنوننا ، وأن يجعلوا منها روافد يتألف من مجموعها مجرى حى خصب ذو قيمة حاضرة متصلة أشد اتصال بتكوين الشخصية العربية ، وإنماء المواهب القومية واستثار النزعة العالمية ، فإن تسرب إلى بعض الأوهام ظل من الشك ، فلنعد بها إلى بعض ما أخطاوا فى فهمه من دراسة ، قد تكون أوضح مثل فى الدلالة على خطر الجحيم الذى تؤدى نزعتهم إلى خلقه فى مجتمعنا العربى . فنوضح لهم مسلك الآداب العالمية القديمة والحديثة فى الإفادة من الثقافة اليونانية والأدب اليونانى على منهج رشيد خلاق ، فى هدوء الباحث ، الذى ينشد الحقيقة لقارئيه ، إذا يئسنا من إيصالها إلى مسامع من وضعوا أصابعهم فى آذانهم واستغشوا ، وأصروا واستكبروا استكباراً .

من المشهور المعلوم الذى نعتذر عن إيراده تمهيداً لما نقول إن عصر النهضة الأوربى دعا إلى الإفادة من ثقافة اليونان وفلسفتهم وفنونهم جملة ، ثائرا بذلك على تراث أوربا العقلى فى العصور الوسطى . ولكنا نتساءل كيف أفاد رجال النهضة من ذلك التراث القديم ، فى ثورتهم على تراثهم ذى الطابع المسيحى فى العصور الوسطى ؟ ونقتصر هنا

على الجانب الذى يهمنا فى الإجابة عن تساؤلنا ، وهو أن أولئك المخلصين لقومهم ولوطنيتهم قد جعلوا نصب أعينهم إكمال لغتهم ، وإغناء فكرهم ، معتدين أولا وآخراً بنمو إمكانياتهم الفكرية ، بل قد بلغ من حرصهم الشديد على ذلك أنهم كانوا يفتخرون بلغتهم القومية ، وهى لا زالت فى دور التكوين ، ويتطلبون لها أن تصير لغة أدبية فيما بعد . ولهذا لا يسمى المؤرخون للآداب إفادتهم هذه من موارد الثقافة القديمة بالنزعة الهلينية ، على الرغم من أنهم أفادوا قطعا من الثقافة اليونانية ، ولكنهم أحسنوا الافادة . ويكفى برهاناً على ما نقول أن «دوبلى » — وهو من خير من دعوا إلى الآداب اليونانية وتمثيلها — قد سمى كتابة فى ذلك : « دفاع عن اللغة الفرنسية وتمجيدها » ، وإن ذكر هذا العنوان نفسه لكاف فى نبل غاية ذلك الداعية إلى التجديد الرشيد، وبخاصة إذا علمنا أن اللغة الفرنسية فى عصره كانت بمثابة لهجة عامية ، لم تستكمل بعد دعائم مقوماتها الأدبية والفكرية . ومن العجيب أن « دوبلى » فى كتابه السابق الذكر ، ومع حرصه الشديد على الإفادة كلها ، أو مع إرسائه دعوته على نظرية خاصة بمفهوم المحاكاة ليخدم به لغته الوليدة ، يؤكد أنه يأمل أولا وآخراً النهوض بلغته الفرنسية ، ثم يعقب : ومن يدرى ؟ لعلها تكون يوماً ما لغة عالمية . . وقد تم ما تمنى للغته فيما بعد، فصارت لغة عالمية ، ولقد صارت كذلك بفضل الافادة الرشيدة، لا بفضل تأليه اليونان والخضوع لهم خضوع التابع الذليل ، كما يريد الأدعياء من بيننا أن يزعموا ، على حين لم يتهيئوا ولم يحفلوا بفهم تلك الثقافة القديمة عشر معشار ما أحاط به دعاة عصر النهضة فى القرن الخامس عشر والسادس عشر فى أوربا . وليستمعوا إلى صوت « بلتييه » ، وهو من رفقاء « دوبلى » فى «جماعة الثريا» وهى الجماعة التى تزعمت حركة التجديد والخلق على أساس من الوعى برسالتها القومية والوطنية .

أولا — يقول بلتييه : « لا يصح أن يقع الكاتب المتطلع للكمال فى زلة التقليد المحض ، بل يجب أن يطمح — لا إلى إضافة شئ من عنده فحسب — بل إلى أن يفضل نموذجه فى كثير من المسائل . واعلم أن السماء تستطيع أن تخلق الشاعر كاملا منذ ميلاده ولكنها لم تفعل قط حتى الآن . واعلم أن مساواتك نموذجك ليست شيئاً تستحق عليه التهنئة . . فالتقليد المحض لا ينتج عنه شئ رفيع ، بل إن سمة الكسول القليل الهمة هى اتباع الآخرين . ولن يكون لهم نظيراً ، بل يبقى دائماً أخيراً . . وأى مجد فى السير على درب ممهد مطروق ؟ » . والنموذج الذى يدعو بلتييه إلى الافادة منه هو نموذج الثقافات القديمة .

وفى القرن السابع عشر فى أوربا ، وهو عصر الاستقرار الكلاسيكى الذى تلا عصر النهضة ، لم تتغير النظرة إلى تلك الدعامة الأولى من دعائم التجديد والأفادة . وحسبنا هنا أن نذكر هذه العبارة للابروبير : « لن يستطاع بلوغ حد الكمال فى الكتابة ، ولن يستطاع — مع توافر القدرة — التفوق على الأقدمين إلا بمحاكاتهم » .

فاللغة القومية أولا ، وكل الثقافات واللغات الأخرى سبيل إلى رقيها ورقى أهلها ، هذه نظرة الباعثين للآداب اليونانية ، من أبناء لهجة متفرعة عن اليونانية ، وفى عصر لم تكن قد ازدهرت فيه الثقافات العالمية إذا نظرنا إلى تيارات الثقافة والآداب العالمية التالية لذلك العصر حتى اليوم . فأى بعد عن الصواب نتعرض له إذا عددنا اليونانية غاية فى ذاتها ، فى القرن العشرين ، وفى بلد عربى ، فى حين أصبحت الثقافة اليونانية ولغتها القديمة بمثابة لبنات مطمورة فى أساس البناء العالمى الفكرى والفنى ، ذلك البناء الضخم الذى سارت الإنسانية فى إشادته أميالا لم تعد الثقافة اليونانية فيه سوى خطوة ضئيلة .

أو تستطيع أن تهجى اليونانية ؟ فأنت إذن قد بلغت قمة الكمال ، ولا عليك بعد ذلك أن تجهل من أمور الثقافة والدراسة كل ماقيل وكل مايقال ، ودع عنك أمر اللغة القومية ومايمكن أن ينشد لها من مثال . وليردد صدى ذلك كل شخصية من أتباع هذا الكهنوت فى أخطر مظاهره ، حتى لو كانت هى لاتستطيع تهجى اليونانية .

يقول لابروير المفكر الكاتب الأخلاقى على لسان حاكم إقطاعى لعصره (فلان يعرف اليونانية ، فهو فيلسوف ، على حين هو تلميذ مبتدئ) — ثم يعقب لابروير : (وحقاً كانت بائعة الخضر فى أثينا ، فيما يبدو لنا ، تتكلم اليونانية ، ولهذا السبب كانت فيلسوفة . إن (بينيون) و (لاموانيون) كانا فى مستوى تلاميذ مبتدئين ، ومن ذا يستطيع أن يرتاب فى ذلك ؟ وقد كانا يعرفان اليونانية . . ليست اللغات سوى مفتاح للمعارف ، أو مدخل إليها ، لاشئ أكثر . .) .

وقبل أن نترك القرن السابع عشر ، نترجم للقارئ بعض أشعار لافونتين الذى أفاد بدوره من ايسوبس اليونانى ، كما هو مشهور ، ولكن إفادته خلاقة أصيلة ، لم يزعم بها لليونانية فضلا تصطبغ فيه بصبغة التقديس ، بل قال :

لا آخذ سوى الفكرة ، والأساليب والقوانين التى اتبعها أسلافنا أنفسهم فيما مضى ، على أنه إذا أمكن أن ينبث بدون إكراه فى أشعارى بعض مواطن لديهم حافلة بالسمو ، فإنى أدع عملى يشف عنها دون أدنى تكلف ، محاولا أن أصير هذا اللحن القديم ملكا أصيلا لى) . على أن هذه النظرة إلى الأدب القديم فى العصر الكلاسيكى — الفرنسى ، وفى اللغة الفرنسية التى هى بنت اللاتينية — لم تلبث أن أثارت سخط كثير من كبار الكلاسيكيين أنفسهم ، بالرغم من اعتدالها ونبل غايتها ، مستخفين بما يزعمه المحاكون للثقافة القديمة من تفوق أو من إمكانية إفادة . وليرجع غلاة المتذرعين بالدعوة الحوفاء لليونانية من بيننا إلى معركة الصراع بين القدماء والمحدثين فى أواخر العصر الكلاسيكى الفرنسى ، فشرحها هنا يطول ، ولانستطيع إيراده على مافيه من عبرة لذوى العقول . ونكتفى منه بكلمة فولتير : (أرستو فانس ، هذا الشاعر الهزلى ، ليس بشاعر ولا ملهوى ، ولو كان بيننا لما أمكن أن نقبله يعرض مهزلاته فى سوق سان لوران) .

ولنضرب مثلا آخر بأبى الحركة الهلينية الشرعى : (أندريه شينيه) ، وهى الحركة التى يسميها الدارسون المحققون (الحلم الهلينى) ، أو الوهم الهلينى وعلى الرغم من إشادة أندريه بهوميروس فى قصيدته التى عنوانها : (الأعمى) ، فإنه لا يدع لبسا فى غايته من التجديد والإفادة الرشيدة فى قصيدة أخرى طويلة له ، عنوانها : (الابتكار) . ونجتزئ منها بترجمة هذه الأبيات ذات الدلالة العميقة على الوعى الحر السديد بالتجديد والحرص على الإستجابة لداعى العصر فيه ، وإغناء اللغة ، والنهوض بالقومية ، يقول أندريه شينيه قدوة الهلينيين فى أوربا فى قصيدته السابقة الذكر :

(واهاً ، هكذا فلتبلغ العقول المبتكرة من بيننا شأو فرجيل وهو ميروس !
ولتعرف كيف تقيم لها فى الذاكرة معبدا على منهجها
ودون أن نقلدها خطوة خطوة ، لتتبع مثالها
ولتحرص حرصاً بالغ المدى أن تحلق فوقها
خالقة ما كانا يخلقان لو أنهما عاشا بيننا
ولتظل الطبيعة — أمام هذه العقول — وحدها
فى عجائبها الرحيبة هى المثال المحاكى ، ودعامة الخلق الأدبى
ولتكن قوانينها معجزات هذا الخلق

أيتها اللغة الفرنسية أحقاً أن مدى مالك
من خلاق أن تتسلق دائماً على حساب سواك ؟ وأنك دائما
المتهمة بالقصور ؟ وأن ذا العقل الضعيف فى توانيه واستهتاره
يظل يلقى عليك عبء عاره وضعفه ؟
فليس من مترجم أحمق فى حصيلته الجوفاء
ولا من مؤلف أحمق لقصيدة أو لخطبة عصف بها صفير السخرية
ولا من ديوان شاحب بأناشيده كالثلج
إلا ويرميك فى مقدمته الصلفة
زاعما — إذا أجهدك أسلوبه الغليظ بادئ بدء
إذا ثقل عليك نثره ، فشل حيويتك
وإذا تعوق شعره ، فضاع اتساقه وحمياه
فليس هو الآثم ، إذ لاتعوزه العبقرية
فقد حوى كل المواهب التى تهيئ له كل نجاح عظيم
ولكن — برغمه فيما يزعم — قد خذلته اللغة الفرنسية
الضعيفة فى صيغتها ، الباردة ، المستعصية
الثقيلة ، الخرقاء ، الغثة ، السطحية
ولكن أو يمكن أن يتهمها (لوبرين) و (راسين) و (ديسبرو)
أنها هى التى أفسدت عليهم أعمالهم الأدبية ؟
وهل خانت (روسو) و (بوفون) فكانت لهما غير وفية ؟
وقبيل الأبيات السابقة من نفس القصيدة ، يقول أندريه شينيه بيته الشهير :
« وفى أفكار جديدة ، لنصغ أشعاراً قديمة »

أما الحركة الهلينية نفسها — ومن كبار دعاتها جوته وبيرون وفينى ولو كنت دى ليل — فقد كان أهم اتجاهاتها مثالية الجمال فى معناه المطلق عند جوته ، متأثراً بأفلاطون ثم إقرار حرية الفرد ، وتحرره من طغيان الكنيسة تأثرا بوثنية الناسوتية فى الآلهية اليونانية ، عند أمثال بيرون وفينى . ثم بلغت هذه النزعة قمتها عند دعاة الفن للفن ، وعلى رأسهم (لو كنت دى ليل)

وتلك جوانب من مظاهر الحركة الهلينية يتطلب شرحها مقالات عدة . والذى يهمنا هنا أن هؤلاء الدعاة كان لهم من وراء نزعتهم أهداف متصلة بعصرهم أولا ، وبإغناء لغتهم وثقافتهم ثانياً . مثلا فى قصة : (طيبة كورنته) لجوته ، يحمل جوته على حياة الأديرة والرهبنة المسيحية ومآسيها ، فى صراع يصوره جوته فى أوائل عهد المسيحية . وتلك كانت قضية من أهم قضايا الرومانتيكية وطلائع الرومانتيكية .

على أن دعاة الفن للفن لم تشغل الهلينية من أدبهم جزءا كبيراً . ومن المقطوع به أنهم متأثرون بالفلسفة الوضعية فى عصرهم ، وهى التى تركت آثارها فى نزعتهم الجمالية الموضوعية البلاستيكية ، وفى فلسفتهم للتاريخ حين اتخذوا منه موضوعات لقصائدهم بما يتجاوز كثيراً إدراك اليونانيين من الكتاب والشعراء للجمال وفلسفته ، مما يضيق المقام هنا عن بسطه .

على أن النزعة الهلينية لدى دعاة الفن للفن لم تسلم من حملة الكتاب الأوربيين عليها ، فى عصرهم وبعده . وكان أصحاب تلك النزعة يفخرون بأنهم وثنيون لا يؤمنون بإله سوى آلهة اليونانيين القدماء . فكان خصومهم يسمون نزعتهم هذه (أوهاما) و (أحلاما) و (حماقة) ونذكر مثلا أستاذا من أساتذة السوربون ، هو ديسوتى ، فى رسالة قدمها إلى السوربون لدكتوراه الدولة ، موضوعها هذا الحلم الهلينى وتحديد قيمته . ويسخر من أصحاب النزعة الهلينية كذلك بودلير ، المعاصر لهم ، ومما يقوله متوجهاً إليهم : (لاشك أن روحكم قد ندت منكم ولاذت بمكان ما ، فى موطن سوء ، ليشتد بكم العدوُّ هكذا فى ثنايا الماضى مثل أجسام خاوية ، كى تجمعوا منه فتاتَ القدماء ؟ أو تنشدون ثراء لكم يعينكم على أن تقيموا فى مساكنكم الضيقة مذابح عبادة للإله برياب أو باخوس ؟.. أو تتناولون حساء رحيق آلهة اليونان غذاء ؟ أو تأكلون من ضلوع مرمر باروس ؟..)

فى الحدود السابقة سارت الدعوة إلى طرق الإفادة من اليونانية ، والانتفاع بها فى التجديد ، فى بلاد لاتخفى صلتها الثقافية والتاريخية باليونانية واللاتينية . ولم يقع فى وهم واحد من هؤلاء أن يدعوا إلى التعبد باليونانية لذاتها ، ولم يغفل واحد منهم شأن لغة قومه ، ولم يغترب بدعوته فى عصره .

فإذا أتى بين ظهرانينا من يحد الثقافة بحدود اليونانية ومعرفتها ، ومن يزعم أن (اليونانى الذى لايقرأ) هو وحده الذى يجب أن يقرأ ، ومن يصرح بأن فلانا يعرف

اليونانية ، فهو إذن حجة ، فماذا ؟ فيما يريد هو . فلا قيمة لمحاجتك ، مادمت لم تعرف اليونانية ، كما لايصح أن تتحدث عن اليونانية ، ولا عن ثقافتها ، ولا أن تحاول الانتفاع بها مادمت لم تطلع عليها فى لغتها الأصلية . أو لم يتحدث هو أو سواه عن الانجليزية ، أو الألمانية فى حين لم يطلع عليها بنفسه ؟ أو يستقيم فى منطق العقل ألا يعرف الإنسان شيئاً إلا إذا أطلع عليه بنفسه فى لغته الأصيلة ؟ أو علينا إذا درسنا تاريخ الفلسفة — وبعضها شرقى وبعضها غربى — أن نتعلم لغات هيجل وإبراسم وكير كاجورد وإبسن ومن إليهم من الأوربيين ، ثم لغات كونفو شيوس وزرادشت وبوذا ومن إليهم من الشرقيين . وإلا لم تكن لمعارفنا قيمة ؟ أو يعرف كل المسيحيين السريانية لغة عيسى ، والمسلمون جميعاً اللغة العربية ، لغة محمد ؟ أو كانوا يعرفون الهيروغليفية حين دعوا إلى الفرعونية ؟ ثم أين الدعوة الخلاقة فى الولوع بالهيلنية والجموح نحوها هذا الجموح العقيم ؟

وليظهرونا على دراسة جادة لأحدهم فى اليونانية وصلاتها بالثقافة العالمية ،وتأثيرها الحاد فى أدبنا ونقدنا القديم ، ومدى مايمكن أن نفيد منها الآن فى توجيه أدبنا ، ثم مكانتها الآن فى الثقافة العالمية وتوجيه النقد العالمى . لم يخرجوا فى جميع ماكتبوا عن إطلاقات عامة ، وأفكار مبتذلة ، وفتات موائد دارسين غرباء عن العرب وثقافتهم ، ويتخذون منها ماإتخذه الكفار من النسئ يحلون بها فى عام ما يحرمونه فى عام أخر .

لاتحاول أن تبحث عن منطق فيما اختاروا لأنفسهم من مسلك أهون مايقال فيه إنه خطر جسيم على القومية والوطنية ، وحرب على كل منطق ، وتمرد على كل منهج وتنكر للغة القومية . فنزعتهم هذه شيطانية ، كطلع شجرة الزقوم . فإذا كانوا يهرعون فى آثار الأوربيين ، فقد بينا منزع الأوربيين ومنهجهم فى هلينيتهم ، ولكنهم فى نظرنا يهرعون فى آثار الهدامين ، ممن لامنطق لهم سوى هدم المنطق ، والعدوان على الثقافة والمثقفين .

هذه هى الشجرة الملعونة فى القرآن ، شجرة الكهنوت الثقافى ، والتقليد الضال ، يحاولون أن يزرعوها فى حقول الفكر ليصيروها جحيما وطعاماً أثيما .

ونحذر من خطر الاستماع إلى دعوتهم من حيث المبدأ ، لأنها دعوة لها خبئ (إنها شجرة الزقوم التى تخرج فى أصل الجحيم ،طلعها كأنه رؤوس الشياطين) ألا بعدا لكل زقوم ولكل زقومة ولطلع شجر الزقوم من المجتمع العربى ، البلد الطيب الذى يخرج نباته بإذن ربه والذى إن خبث لايخرج إلا نكدا على أولئك الذين يأبون قرع الحجة بالحجة والدليل بالدليل تعلقاً بخيوط عنكبوت يضفون عليها صبغة كهنوت ، وماهى إلا ضلال وتضليل .

فهرس

رقم الايداع بدار الكتب ٢٤٧٧

مطبعة نهضــة مصر

مطبعة نهضة مصر